№ 4042. 234

V. 9
1913

Supplément à la

REVUE MUSICALE

S.I.M

Rec'
MUS
B.F.

4043.234
9
1913

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

OUVENIRS DE PARIS, par Jenö Hübay. ✤ LA NAISSANCE DU VIOLON, par L. Greilsame
USTAPHA ET L'ART PALESTRINIEN, par Péladan. ✤ HISTOIRE D'UNE DÉCOUVE
COUSTIQUE, par G. Sizes. ✤ UNE ROMANCE CHANTÉE PAR LOUIS XVII, par J. F
LES LIVRES.

LE MOIS, par

✤ CLAUDE DEBUSSY ✤ ✤ AUGUSTE SERIEYX ✤
✤ EMILE VUILLERMOZ ✤ RENÉ LYR ✤ ERIK SATIE ✤ JEAN LAPORTE

Le numéro :
nce & Belgique 1 fr. 50
Union Postale 2 fr.

PARIS, 29, rue La Boëtie
Téléphone Wagram : 98-12
Copyright by S. I. M. 1913

UN AN
France et B

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. GEORGES CASELLA.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ministre du Travail.*
M. GUSTAVE BRET.
M. GUSTAVE CAHEN.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
Mme LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
Mme DANIEL HERRMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M. A. PRÈGRE.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND.
M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
M. JACQUES STERN.
Mme TERNAUX-COMPANS.

Supplément à la Revue Musicale S. I. M. du 1 Janvier 1914.

4042.234
9
1913

S. I. M.

1913

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

June 23-1917
Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/simrevuemusicale19139pari

La Revue Musicale S. I. M.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

Amis de la Musique (Société française des) . . . n° III, p. 76 ; n° V, p. 76 ; n° VI, p. 72 n° XI, p. 70 ; n° XII, p. 66.

Ansermet (E.)
La gymnastique rythmique à Hellerau . . . . . n° VII-VIII, p. 57.

Astruc (G.)
A propos d'un Temple Enseveli . . . . . Supplément du 15 déc.

Berio (Margherita)
Lettre de Rome . . . . . n° XII, p. 63.

Bernard (Gabriel)
La musique chez Spencer . . . . . n° II, p. 13.

Bonnier (Pierre)
L'oreille et la musique . . . . . n° II, p. 29.

Boulestin (X. Marc)
Lettre de Londres. . . . . n° VI, p. 64.

Bréville (P. de)
Concerts Lamoureux . . . . . n° XI, p. 45.

Brusselmans (M.)
Une interview d'Eugène Ysaye . . . . . n° IX-X, p. 59.

Chabrier (Emmanuel)
Lettre . . . . . n° VII-VIII, p. 1.

Chauvelot (Robert)
Choses d'Asie . . . . . n° VII-VIII, p. 22.

Closson (Ernest)
Les origines de César Franck . . . . . n° IV, p. 24.

Cucuel (Georges)
Les amours du fils Gossec . . . . . n° III, p. 7.

DAUBRESSE (M.)

Enquête sur la condition sociale du musicien en Portugal . . . . . n° IV, p.1.
La musique portugaise . . . . . n° IX-X, 36.

DEBUSSY (Claude)

Concerts Colonne . . . . . n° I, p. . ; n° II, p. 47 ; n° III, p. 46 ; n° V, p. ; n° XI, p. 42 ; n° XII, p. 42.

DELAGE (Edmond)

Impressions Münichoises. . . . . n° IX-X, 67.

ECORCHEVILLE (Jules)

Le futurisme ou le bruit dans la musique. . . . . n° XII, p..

G. K.

Concerts divers . . . . . n° I, p. 5; n° II, p. 57 ; n° III, p. 58 ; n° IV, p. ; n° VI, p. 59.

GREGH (Fernand)

Ce que disent les danses du Prince Igor . . . . . n° VII-VI, p. 8.

GRÉTRY

Réflexions d'un solitaire . . . . . n° VI, p. 3.

GREILSAMER (Lucien)

La naissance du violon . . . . . n° I, p. 11.

HENRY-ANDRÉ

L'ex-libris en musique . . . . . n° XI, p. 2

HUBAY (Jenö)

Souvenirs de Paris. . . . . n° I, p. 1.

INDY (Vincent d')

Concerts Lamoureux . . . . . n° II, p. 49 n° XII, p. 45.
Le Cas Rust . . . . . n° IV, p. 47 n° V, p. 65.

J. E.

Une mélodie inédite de Wagner . . . . . n° V, p. 45.
Inauguration du musée Heyer à Cologne. . . . . n° XI, p. 61.

LALOY (Louis)

Cabarets et music-halls . . . . . n° II, p. 53 ; n° III, p. 53 ; n° IV, p. 52 ; n° V, p. 67 ; n° VI, p. 57 ; n° VII-VIII, p. 51 ; n° XI, p. 49 ; n° XII, p. 48.
Les origines de la musique . . . . . n° IX-X, p. 14.

LANDOWSKA (Wanda)

Pourquoi la musique moderne n'est pas mélodique . . n° III, p. 1.

LAPORTE (Jean)

Gobineau et Wagner . . . . . n° IX-X, p. 1.
Concerts du Conservatoire . . . . . n° I, p. 54 ; n° II, p. 51 ; n° III, p. 51 ; n° IV, p. 51.
Wagneriana. . . . . n° V, p. 25.

LAURENCIE (L. de La)

Rameau et les clarinettes. . . . . n° II, p. 27.

LECOMTE (Georges)

L'émotion musicale et les instruments de musique . . n° II, p. 1.

LEFEUVE (Gabriel)

Westharp et le point de vue oriental en musique . . n° III, p. 67.

LÉRYS (Pierre)

Autour de l'Opéra. . . . . n° VI, p. 70 ; n° VII-VIII, p. 64.
Un nouvel instrument dans l'orchestre . . . . . n° XII, p. 75.

LICHTENBERGER (Henri)

Un procès de Wagner . . . . . n° V, p. 40.

LIVRES (Les)

n° I, p. 47 ; n° II, p. 38 ; n° III, p. 38 ; n° IV, p. 37 ; n° VI, p. 34 ; n° VII-VII, p. 37 ; n° IX-X, p. 47 ; n° XI, p. 33 ; n° XII, p. 37.

LORIN (Georges)

Souvenirs sur Rollinat . . . . . n° VI, p. 14.

LOCARD (Paul)

Concerts du Conservatoire . . . . . n° XII, p. 46.

LYR (René)

Enquête sur le théâtre musical belge . . . . . n° I, p. 57.
La Belgique . . . . . n° II, p. 58 ; n° III, p. 60 ; n° IV, p. 59 ; n° V, p. 70 ; n° VI, p. 60 ; n° VII-VIII, p. 53 ; n° IX-X, p. 61 ; n° XI, p. 52 ; n° XII, p. 59.

MACHABEY

Lettre d'Andalousie . . . . . n° I, p. 64.
Rabelais et la musique . . . . . n° IX-X, p. 26.

MALHERBE (Henry)

La jeune musique française . . . . . n° VII-VIII, p. 61.

MARCEL (Gabriel)
Les mélodies espagnoles et italienne d'Hugo Wolf . . n° VI, p. 1.

MARQUÈS (A.)
La musique aux îles Hawaï . . . . . n° III, p. 15.

MONTORIOL-TARRÈS (H.)
Une visite à Granados . . . . . n° XI, p. 56.

MORAND (Hubert)
Une exposition à la gloire de Schumann . . . . . n° XII, p. 65.

MOSER (Dr Hans Joachim)
Le congrès d'esthétique de Berlin . . . . . n° XI, p. 57.

NEUFELDT (F.)
Le Cas Rust. (Réponse à M. Vincent d'Indy) . . . n° XI, p. 8 ; n° XII, p. 14.
L'Orféo de Monteverde à Breslau . . . . . n° VII-VIII, p. 60.

MORITA (E.)
Le point de vue japonais en musique . . . . . n° XI, p. 63.

OWEN (S. Mac)
Les derniers harpistes irlandais . . . . . n° VII-VIII, p. 27.

PAWLOWSKI (G. de)
Julien à l'Opéra-Comique . . . . . n° VI, p. 44.

PÉLADAN
Mustapha et l'art palestrinien . . . . . n° I, p. 19.

PEREYRA (M. L.)
Les arrangements faits par Richard Wagner à Paris. . n° V, p. 12.

PERU
Mes souvenirs de Frédéric Chopin. . . . . n° XII, p. 25.

PERRIN (Edouard)
La musique dans le midi . . . . . n° IX-X, p. 64.

POUEIGH (Jean)
Concerts et récitals . . . . . n° XII, p. 51. Suppl. du 15 déc.

PRUNIÈRES (Henry)
Le ballet de la délivrance de Renaud au théâtre du Arts n° V, p. 62.

PUGET (Théophile)
La musique dans les Casinos . . . . . n° VII-VIII, p. 67, n° IX-X, p. 71.

Revue de la presse quotidienne

La Sorcière. . . . . n° I, p. 68.
Le Sortilège . . . . . n° II, p. 65.
Le Carillonneur . . . . . n° IV, p. 59.

Rosny aîné (J. H.)

L'influence de Wagner sur notre littérature . . . . n° V, p. 1.

Saint-Saens (Camille)

Les manuscrits de la bibliothèque de Berlin . . . . n° XI, p. 1.

Société internationale de musique

Section de Paris . . . . . n° I, p. 52 ; n° II, p. 72 ; n° III, p. 78 ; n° V, p. 78 ; n° VI, p. 75.

Satie (Erik)

Mémoires d'un amnésique . . . . . n° I, p. 71 ; n° II, p. 69.

Scheffer (Robert)

Souvenirs d'un virtuose amateur . . . . . n° VII-VIII, p. 12.

Sérieyx (Auguste)

Concerts Lamoureux . . . . . n° I, p. 51 ; n° II, p. 50 ; n° III, p. 49 ; n° V, p. 65.

Shaw (G. Bernard)

Haendel et l'Angleterre . . . . . n° IV, p. 1.

Sizes (Gabriel)

Les sons inférieurs . . . . . n° XII, p. 31.
Notes d'acoustique . . . . . n° I, p. 27 ; n° III, p. 24.

Stein (Dr Richard H.)

A travers Berlin . . . . , ... n° XI, p. 58.

Swift

Le faits du mois . . . . . n° I, p. 67 ; n° II, p. 68 ; n° III, p. 69 ; n° IV, p. 67 ; n° V, p. 72 ; n° VI, p. 69 ; n° VII-VIII, p. 66 ; n° XI, p. 67 ; n° XII, p. 70.

Tiersot (Julien)

Robert Schumann et la révolution de 1848 . . . . n° IV, p. 5.

V. P.

L'édition musicale . . . . . n° I, p. 69 ; n° III, p. 70 ; n° IV, p. 73 ; n° V, p. 73 ; n° VI, p. 66 ; n° XII, p. 65.

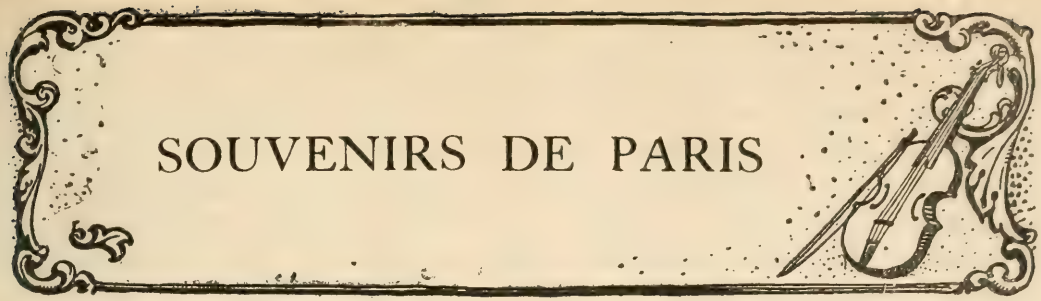
VUILLERMOZ (Emile)

Les Théâtres

Idoménée. — La Sorcière. — Fervaal . . . . . n° I, p. 45.
Le Sortilège. — Le couronnement de Poppée. — Dolly n° II, p. 43.
Pénélope et Venise à Monte-Carlo . . . . . n° III, p. 43.
Théâtre des Arts. — Opéra-Comique. — Champs-Elysées . . . . . n° IV, p. 43.
Opéra-Comique. — Théâtre des Arts. — Champs-Elysées . . . . . n° V, p. 59.
La saison russe au théâtre des Champs-Elysées . . . n° VI, p. 49.
Les concours du Conservatoire . . . . . n° VII-VIII, p. 45.
Les Joyaux de la Madone . . . . . n° IX-X, p. 52.
Les trois masques . . . . . n° XI, p. 40.
Théâtre des Champs-Elysées ; Opéra-Comique . . . n° XII, p. 39.

X.

Une romance chantée par Louis XVII . . . . . n° I, p. 33



SOUVENIRS DE PARIS

Toute la Hongrie vient de célébrer par une semaine de fêtes musicales, son grand violoniste Jénö-Hubay. Né à Budapest en 1858, Hubay entra au Conservatoire de Berlin en 1873, où il devint l'élève de Joachim. Encouragé par Liszt, et après avoir dirigé les Concerts de Dusseldorf, en 1878, il vint à Paris où Pasdeloup lui donna l'occasion d'un début sensationnel. Nommé professeur au Conservatoire de Bruxelles en 1882, il fonda avec le violoncelliste Servais, un quatuor célèbre. Enfin, rentré en Hongrie en 1885 pour succéder à son père professeur à l'Académie Royale de Budapest, le grand artiste, sans abandonner la carrière de virtuose, se consacra à la pédagogie et aux compositions. On peut citer parmi ses œuvres : Aliénor (1891), Le Luthier de Crémone (1894), Le Rodeur de Village, Rose Mousse (1903), L'amour de Lavotta (1906), Nuit d'amour (encore inédit).

M. Hubay a bien voulu raconter à nos lecteurs ses débuts à Paris.

En 1878, lors de l'Exposition Universelle, je débarquai à Paris, n'ayant pour tout bagage que mon violon et quelques lettres de recommandation que Franz Liszt avait bien voulu me donner pour quelques-uns de ses amis. Parmi celles-ci, s'en trouvait une pour le maître Camille Saint-Saëns qui m'accueillit de la plus aimable façon et m'invita à ses célèbres " Lundis ".

Ces soirées, qui réunissaient alors tout le Paris artistique de l'époque, resteront toujours gravées d'inoubliable façon dans ma mémoire. C'est dans ces réunions que je rencontrai et fis la connaissance d'autres maîtres de la musique française tel que Gabriel Fauré et André Messager.

Saint-Saëns occupait presque constamment le piano et interprétait souvent des ouvrages inconnus. Un soir par exemple, il nous joua la " Sonate en Si mineur " de Franz Listz qui fit une grande impression sur tout le monde tant par l'originalité de l'œuvre elle-même que par la magistrale interprétation, avec laquelle le maître français l'exécuta. Une autre fois, il nous fit la grande surprise de nous jouer la partition toute entière de son opéra " Samson et Dalila ", qui venait de remporter un

succès marqué à Weimar et d'être.... refusé à l'Opéra de Paris. Inutile de dire l'émotion et surtout l'admiration qui s'emparèrent des personnes présentes au fur et à mesure que se déroulaient au piano des beautés musicales *trop hardies* pour l'époque. C'est encore dans les salons de Saint-Saëns que j'eus l'occasion d'entendre pour la première fois les admirables mélodies de Gabriel Fauré, qui venait d'en publier à cette époque le premier recueil. Ces mélodies, elles aussi, passaient à ce moment pour révolutionnaires et cependant, la " *Société nationale de Musique* " n'hésita pas à les produire et elle eut raison. Ah ! ces soirées de la rue Monsieur le Prince, qu'elles étaient admirables de grâce et de charme !... Et maintenant, après trente-trois ans, ce n'est pas sans une douce émotion que je les évoque encore.

J'allai, un jour, frapper à la porte du petit hôtel du maître Vieuxtemps, dont la santé était déjà chancelante et à qui le médecin défendait absolument de jouer du violon. Cette défense, pour ce virtuose, était, on pourrait dire, tout ce qu'il y a de plus cruel. Je me rappelle que sa fille, Madame Landowska, me raconta que Vieuxtemps qui avait l'air, pendant le jour, de prendre cette défense, sinon raisonnablement, du moins avec patience, montait la nuit au grenier de son hôtel, où se trouvaient remisés par ordre des médecins, ses merveilleux violons. Il fut ainsi surpris plusieurs fois la nuit par sa fille, qui ne pouvait s'empêcher de retenir ses larmes en me racontant cette scène émouvante. Vieuxtemps me reçut très aimablement. C'était à cette époque un homme approchant la soixantaine, au visage encadré de favoris blancs, ayant plutôt l'air d'un amiral en retraite. Et ce qui me donna cette impression de militaire pensionné, c'est qu'il me reçut debout, appuyé sur une canne dont il se servait pour marcher — il avait eu une attaque de paralysie dont il s'était remis ; sa taille était droite, il avait le regard perçant, l'œil vif et quand il ouvrait la bouche, on s'attendait à en entendre sortir un commandement. J'avais depuis mon enfance si souvent joué les œuvres de Vieuxtemps, et je l'admirais déjà depuis si longtemps, sans le connaître personnellement, il représentait tellement pour moi, jeune homme de 18 ans, le suprême idéal du virtuose, que lorsque je me trouvai en face de lui, je ne sus que dire, les mots ne venaient pas et, sans cependant trembler, j'étais, devant cet homme, pris d'un accès de timidité incompréhensible, quoiqu'ayant cependant l'habitude de la foule. Sans doute, cette impression venait de ce que j'avais devant les yeux celui qui, pour moi, était un symbole, car c'était le Maître.

Vieuxtemps s'aperçut fort bien de mon émotion mais, par des paroles aimables il sut la calmer. Apprenant que j'étais hongrois, il me parla de la Hongrie, de ses souvenirs sur mon pays et, quand enfin il me vit presque rassuré, il me demanda de lui jouer quelque chose. Je lui jouai son " *Cinquième Concerto* " puis, quand j'eus terminé, il appela sa fille et son gendre le docteur Landowski et me pria de répéter le même morceau. A peine avais-je donné le dernier coup d'archet, qu'il m'embrassa et dit à ses enfants : — " Enfin j'ai trouvé mon successeur ! " — A partir de ce jour-là je fis presque partie de la famille et je passai la plus grande partie de mes journées chez lui. Les matinées se passaient à jouer ses nouvelles compositions et quelques autres peu connues, notamment son " *Sixième Concerto en Sol majeur* " qu'il venait de terminer et qu'il a dédié à Madame de Norman-Neruda. Sitôt après le déjeuner nous sortions faire de longues promenades à travers Paris. Au cours de ces randonnées il s'arrêtait à toutes les boutiques d'antiquaires que nous rencontrions sur notre chemin et achetait souvent des objets d'art, qu'il marchandait en connaisseur. Il fallait voir sa joie quand il avait trouvé quelque chose d'authentique..... ou qu'il croyait l'être !

Au mois de Janvier suivant, Vieuxtemps, qui tenait absolument à me produire à Paris, me conseilla vivement de donner un concert à la salle Erard. Je suivis ce conseil et donnai donc mon premier concert à Paris ; c'est Vieuxtemps lui-même qui choisit le programme sur lequel figurait, outre ses œuvres, la " *Sonate de Kreutzer* " qu'il aimait beaucoup. Ce fut mon compatriote, Carolus Agghazy, pianiste de très grand talent qui m'accompagna dans cette Sonate. C'était mon premier concert à Paris, Vieuxtemps y assista ; la salle était comble et le public nous fit, à Agghazy et moi un accueil très sympathique. Vieuxtemps dont la joie se lisait sur la figure, devint pourtant assez morose quand il fallut rentrer chez lui. Je me rappelle même que sa patience traversa tous les degrés d'une rude épreuve, surtout pour un homme, qui, comme lui, était toujours plus ou moins souffrant. En effet, il faisait très froid ce soir-là ; un brouillard épais était tombé et avait transformé le pavé en verglas brillant comme une glace. On ne pouvait faire un pas sans risquer de tomber. Minuit avait depuis longtemps sonné au beffroi de l'église St.-Eustache, quand une voiture dont le cheval était ferré à glace, voulut enfin nous prendre..... Je me rappellerai toujours cette soirée où Vieuxtemps, appuyé sur sa canne, attendait impatiemment la voiture libératrice tandis

que je tenais mon violon à la main tout en essayant de calmer l'impatience du maître.

Après ce concert j'étais, ce qu'on peut appeler, lancé. Le cercle de mes relations s'agrandit et je fus successivement présenté par Vieuxtemps et aussi par le grand peintre Munkácsy, mon compatriote, à plusieurs célébrités françaises : Gounod, Reyer, Joncière, Lalo, Godard, Delibes. Grâce à ces relations, je parvins à être reçu dans les salons parisiens où un jour, j'eus l'occasion de jouer devant Léon Gambetta qui, à cette époque, était non seulement l'homme du jour mais aussi l'homme de la France. On me présenta à lui et, quand il apprit que j'étais hongrois, il me parla avec une sympathie marquée de mon pays, qu'il connaissait bien à ce qu'il me parut. Je fus enchanté de cette conversation et, quand j'écris ces lignes, je revois encore cette figure de tribun qui était de suite sympathique et dont la conversation avait un charme prenant.

Au printemps de cette même année 1878 j'eus le grand chagrin d'assister au départ de Vieuxtemps, qui quittait définitivement Paris pour aller s'installer à Alger au sanatorium que son gendre, le Dr. Edouard Landowski, venait d'ouvrir à Mustapha-Supérieur. Après le départ de Vieuxtemps et de sa famille je continuai mes concerts à Paris et en province. Invité par mon compatriote Munkácsy à son château de Colpack près de Luxembourg, j'arrivai un jour chez lui, au mois de Juillet et il me retint plusieurs semaines. Madame Munkácsy qui était une excellente pianiste, m'accompagnait très souvent et c'est sur son piano qu'un matin je trouvais la partition de l'opéra " *Le Roi de Labore* ,, de E. Massenet, qui avait été le grand succès de l'Exposition Universelle de l'année précédente. Je me mis à jouer au piano cette partition qui venait de me tomber sous la main et que je ne connaissais pas encore. Au fur et à mesure que les phrases et les mélodies frappaient mes oreilles, je fus pour ainsi dire empoigné par le style de cette œuvre remarquable et un jour je me mis à écrire une " *Suite pour violon* ", tirée de cet opéra. A mon retour à Paris, au mois d'octobre, je portai mon travail à Massenet qui me pria de le jouer pendant qu'il m'accompagnerait. Le maître me témoigna toute sa sympathie et me proposa de faire lui-même l'orchestration de cette " Suite ".

Le travail que j'avais écrit uniquement par plaisir et par goût me valut d'être présenté à Pasdeloup par Massenet lui-même. Le directeur et fondateur des " *Grands Concerts populaires* " après avoir entendu cette

" *Suite du Roi Labore* " que je lui jouai chez l'éditeur de Massenet qui m'accompagna lui-même au piano, Pasdeloup dis-je, m'engagea pour le Concert du 19 décembre 1879, et, après le concert, il courut à mon hôtel pour me proposer un autre engagement que j'acceptai ; le dimanche suivant je jouai à ces mêmes " *Concerts Populaires* " le " *Cinquième Concerto de Vieuxtemps* ". Mais ici se place un de ces souvenirs ou plutôt une impression qu'on n'oublie pas facilement et qui vaut la peine d'être contée.

Massenet qui m'avait fait engager lui-même au premier concert que j'avais donné chez Pasdeloup, ne parut pas à ce concert ; mes yeux le cherchèrent vainement dans la salle et je puis bien le dire, j'en éprouvai une inquiétude indéfinissable. Cependant, pris moi-même par mon violon, je cessai de le chercher pensant bien le retrouver après le concert. Dût ma modestie en souffrir, je dois dire pour l'intelligence de ce qui suit, que j'eus un énorme succès et que je sentis moi-même dès les premiers coups d'archet que je tenais mon public. Tous les artistes qui se produisent connaissent cette psychologie du public qui se livre à l'artiste. Donc, la musique de Massenet y aidant, nous remportâmes un des plus brillants succès que j'ai connu.

Mais, en saluant le public qui applaudissait je cherchais toujours Massenet. Décidément il m'abandonne pensai-je ! Le concert terminé je m'inquiète : personne ne l'avait vu. Je cours à mon hôtel de la rue de Constantinople pour déposer mon violon avant de me mettre à la recherche du maître. Quelle ne fut ma surprise en trouvant devant la porte de mon hôtel, Massenet lui-même, Massenet en personne, qui me sauta au cou, m'embrassa et me dit : " Je sais tout... je sais le brillant succès que vous avez eu.... ! j'en suis heureux ! j'en suis content.... ! je vous verrai demain. Au revoir donc, cher ami, au revoir et à demain ! " Puis il partit ne me laissant même pas le temps de placer un seul mot et de le remercier comme je le devais.

Le lendemain, j'eus l'explication de cette attitude de Massenet, que j'avais la veille, trouvé bizarre. Il me confia en effet, qu'il n'allait jamais à une " Première " de ses œuvres et qu'il avait considéré comme une " Première " le concert que j'avais donné la veille. Il me dit qu'il lui était absolument impossible de supporter pendant une soirée entière l'émotion nerveuse que produit l'attente du résultat. Chaque fois qu'on jouait pour la première fois un de ses opéras, il devenait quelques jours

avant la première représentation d'une nervosité extrême et, la veille de la première, il disparaissait complètement.

Massenet me conserva toujours cette amitié qui naquit de nos premières relations. Nous restâmes très liés et notre correspondance ne cessa jamais. L'an dernier encore, il m'écrivit pour la nouvelle année et sa lettre contenait ce passage : " Savez-vous, cher ami, que je vous aime depuis trente-deux ans ? "

L'amitié de Massenet qui m'avait valu d'être produit aux " *Concerts populaires* " me valut également, par l'enchaînement des événements, de recevoir des propositions d'engagement de tous côtés. J'en reçus d'Angleterre, d'Amérique, mais ce qui fixa le plus mon attention ce furent les offres qui me furent faites de Bruxelles et que j'acceptai.

L'année précédente, sur l'invitation de Vieuxtemps, j'étais allé à Alger où se tenait une exposition nationale. Je descendis chez lui, c'est-à-dire au sanatorium. Mon compatriote Carolus Aggházy, le pianiste, m'avait accompagné. Vieuxtemps fut enchanté de nous revoir et son gendre organisa de grandes fêtes musicales dans ses salons, où assistèrent le monde officiel et la colonie étrangère. Dans ces matinées et soirées musicales nous jouâmes surtout les œuvres préférées de Vieuxtemps, c'est-à-dire du Beethoven et les quatuors de Haydn. A un grand concert qu'on avait organisé pour moi à Alger par une chaleur torride — 40 degrés dans la salle — je jouai des œuvres de Vieuxtemps et le public fit de *chaudes* ovations au vieux maître qui assistait à ce concert, le dernier qu'il entendit d'ailleurs, car il mourut quelques jours après. Le jour de sa mort, j'étais à son chevet où il me tendit pour la dernière fois la main. On l'enterra provisoirement à Alger et, quelques années plus tard, on le transporta dans sa patrie, à Verviers,où on lui fit des funérailles dignes de ce grand homme.

Au cours des derniers mois de sa vie, Vieuxtemps avait insisté tout spécialement lui-même pour que je devinsse son remplaçant à Bruxelles. Les succès que je remportai dans les concerts de Bruxelles, firent le reste et j'entrai au Conservatoire Royal, mais en conservant constamment le contact avec la grande ville, " lumière des artistes ".

Je fis connaissance à Paris, dans le salon du sculpteur Godebski, d'Edmond Haraucourt, qui écrivit un poème d'après la légende de Merlin l'Enchanteur et dont je fis la musique. Nous appelâmes notre ouvrage " *Aliénor* ", opéra en cinq actes, qui fut représenté quelques

JENÖ HÜBAY

années plus tard à l'opéra royal de Budapest. Dans ce même salon je fis la connaissance d'Alphonse Daudet, qui me promit un livret pour un opéra et que la mort empêcha malheureusement de tenir sa promesse.

Pendant un de mes voyages à Paris j'eus l'occasion de connaître François Coppée et, d'accord avec lui et Henri Beauclair, j'écrivis la musique du " *Luthier de Crémone* ". J'eus un jour à Bruxelles, la visite du compositeur français Benjamin Godard, qui venait produire ses œuvres au " *Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles* ", où on avait organisé un concert à son honneur. On m'avait déjà prié de prêter mon concours à cette manifestation artistique, aussi ne fus-je point étonné de la visite de Benjamin Godard. Ce qui me surprit, par exemple, c'est qu'il m'annonça qu'il jouerait lui-même du violon à ce concert. Certes, je savais parfaitement qu'il avait étudié le violon pendant ses jeunes années mais je ne le croyais cependant pas assez sûr de lui pour affronter le public. Je dois, à ma confusion, confesser qu'il s'en tira fort bien et qu'il me seconda admirablement dans l'exécution de ses charmants duos à deux violons.

Après cinq ans de séjour à Bruxelles, le gouvernement hongrois m'appela à la tète de la classe de perfectionnement de violon à l'Académie Royale de Musique, fondée par Liszt qui, jusqu'à la fin de ses jours, resta à la tête de cet institut.

A Budapest, nous créâmes avec David Popper, le célèbre violoncelliste, un quatuor connu sous le nom de " Quatuor Hubay-Popper " et qui fut appelé il y quelques années, à Paris par la " Société de Musique de Chambre " pour donner un concert. Johannès Brahms réserva souvent l'honneur de ses manuscrits inédits, à notre quatuor, chargé de les exécuter devant le public budapestois pour la première fois. Très souvent, Brahms prenait place lui-même au piano, surtout lorsque nous jouions, pour la première fois, une œuvre manuscrite et inédite du célèbre compositeur.

C'est ainsi qu'avec lui nous avons interprété pour la première fois son " Trio en Ut Mineur ", son " Trio en Si Majeur " remanié, sa " Deuxième Sonate pour Violoncelle " et sa " Troisième Sonate pour Violon en Ré Mineur " — que je jouais également plus tard, à Paris, avec Madame Montigny-Rémaury.

Revenu dans ma patrie où je reste désormais fixé, je n'ai jamais oublié Paris, ni la vie artistique française. J'ai toujours conservé comme une sorte *de mal du pays* pour tout ce qui est français. A Budapest, j'ai

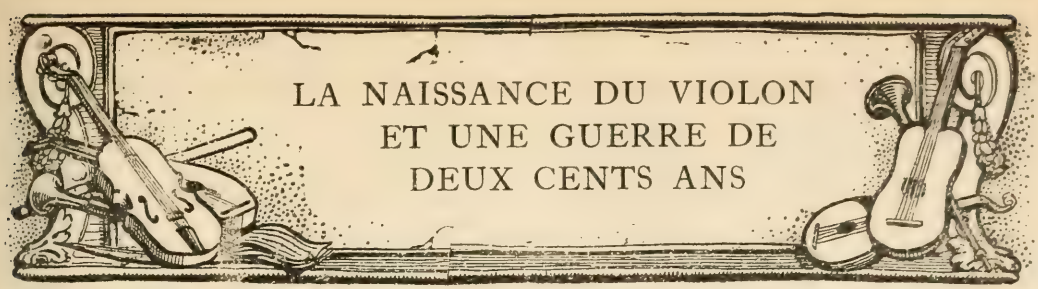
organisé les " *Grands Concerts Symphoniques* " de l'Académie Royale de Musique, dont les programmes étaient toujours composés suivant des goûts contractés en France, c'est-à-dire que je fis connaître au public hongrois les chefs-d'œuvre de la musique française. J'ai eu un sensible plaisir le jour où j'ai pu faire entendre, dans ces concerts, la magnifique " *Symphonie avec Orgue* " de St.-Saëns et la superbe " *Symphonie d'Orgue avec Orchestre* " de Widor. Dans d'autres concerts je fis également connaître à ce public hongrois qui aime beaucoup la musique française, " L'*Enfant Prodigue* " de Debussy ainsi que les œuvres de Gabriel Fauré, de Vincent d'Indy et de César Franck. Dans toutes mes tournées de concert, en Allemagne même, j'ai toujours fait figurer sur mes programmes des œuvres françaises.

En terminant, je dois dire, que la France, la Belgique et surtout Paris m'ont été hospitaliers. Les débuts qui sont toujours difficiles, et parfois très durs à beaucoup d'artistes, ont été pour moi singulièrement facilités par les maîtres que je connus dès mon arrivée à Paris et il ne m'en est resté que des impressions sympathiques, aimables, agréables et surtout artistiques.

J'ai gardé le meilleur souvenir de ce grand public parisien qui est si accueillant quand un artiste lui plaît et qui ne s'en laisse imposer ni par la réclame ni par les réputations surfaites. Si un artiste peut arriver à sentir vibrer ce public et le tenir en haleine, celui-ci, par son enthousiasme, par sa façon de témoigner son plaisir, s'empare également de l'artiste, qui, certains soirs de concert, peut arriver à se surpasser lui-même grâce précisément au généreux enthousiasme du public.

Ce souvenir de profonde reconnaissance restera toujours vivant en moi, car il est gravé au plus profond de mon cœur.

JENÖ HUBAY.



Il fut une guerre dans le monde musical, qui dépassa toutes les autres en durée. Auprès d'elle pâlit la querelle des Bouffons, avec la lutte des gluckistes et piccinistes. Pendant près de deux siècles, la dynastie des violes et la famille des violons se disputèrent la suprématie d'où devait dépendre cette fois, non seulement le sort d'une seule branche de l'art musical, mais bien l'avenir de la musique tout entière.

Les violes, dont l'origine inconnue a fait l'objet de tant de vaines recherches, règnaient légitimement et sans partage, lorsque sur la fin du XVIe siècle, vint au monde un prétendant inattendu, le violon. La naissance de ce futur roi des instruments passa inaperçue, tel Moïse élevé secrètement par la fille de Pharaon, pour devenir le chef du peuple d'Israël, et présider à ses destinées. Plusieurs ont écrit sur cette mystérieuse naissance non sans compétence, quoique leurs avis se trouvent partagés, et que l'opinion de chacun d'eux ne se base en grande partie que sur de simples hypothèses.

Le célèbre auteur Anglais Charles Reade, fit paraître en 1872 dans la Pall Mall Gazette, à l'occasion de l'exposition des anciens instruments de musique au South Kensington Museum de Londres, une série d'articles sur la lutherie. Ce travail extrêmement curieux offre, outre l'intérêt fondamental qui s'y rattache, la particularité de n'avoir jamais été publié en français. A ce double titre, les vues du grand connaisseur, sur cet obscur point d'histoire, méritent d'être examinées. J'en extrais donc le passage qui nous intéresse :

" Je vais maintenant rechercher dans quel pays on a inventé les instruments à quatre cordes et à quatre coins. La France et l'Allemagne ont autrefois élevé des prétentions à cet égard, mais les recherches, aussi bien que l'étymologie du nom leur ont donné tort. L'étymologie d'ailleurs suffisait seule. Tous les termes français dérivent de l'italien, et il n'en faut pas davantage pour écarter les prétentions françaises. Quant à celles de

l'Allemagne, je pousserais ma critique bien plus à fond, si seulement on pouvait m'indiquer un mot allemand signifiant viole ou violon, si on pouvait m'indiquer de la musique allemande composée pour cet instrument.

Le violon rudimentaire est des plus anciens, mais il était en forme de poire, jusqu'à ce que l'Italie eut inventé les quatre coins qui contribuèrent à la beauté de la forme, et à la sonorité de l'instrument.

L'étymologie démontre préremptoirement que le violoncelle fut inventé après le *violone* ou double basse. Le violon fut inventé avant le violoncelle, d'après les experts en la matière qui le prouvent de deux façons :

1° Par la critique, car si le violoncelle tire son nom du violone, il est fait sur le modèle du violon avec un fond voûté et de grands CC.

2° Par l'historique : Un violoncelle fait par les inventeurs du violon est introuvable, et même jusqu'en 1610 est excessivement rare.

Le violino (violon), mot qui dérive de viola, semble indiquer qu'il vint après le ténor, mais cette conclusion pourrait être imprudente, car viola ne signifie pas seulement ténor. Ce nom était employé en Italie plus de cent ans avant qu'apparut le ténor à quatre cordes. Pour parler maintenant en connaisseur, je dirai que j'ai rencontré autant de ténors que de violons de Gasparo da Salo qui travailla de 1555 à 1600, et pas autant chez Gio Paolo Maggini, qui commença quelques années plus tard.

Le violon étant le roi de tous ces instruments, il n'y aurait pas eu à mon avis une aussi grande production de ténors que de violons une fois celui-ci crée. De plus, vers cette époque, se montre Corelli, compositeur et violoniste, qui dut nécessairement aider à la propagation du violon. Or, comme on rencontre autant de ténors que de violons de Gasparo, on peut en conclure que le ténor eut un succès relatif, c'est-à-dire que ce fut lui qui fut inventé le premier, et encore à l'appui de cette opinion, on trouve quelques rares, bien rares spécimens de ténors à 4 cordes avec 2 coins seulement, ce qui chez ce maître, est une forme primitive et antérieure à celle du violon. Voilà donc toutes les raisons qui me fait conclure que l'Alto a précédé de quelques années le violon. Ce qui m'embarrasse le plus par exemple, c'est de déterminer l'époque de naissance du *violone* que nous appelons inconsidérement contre-basse, d'après le nom de son descendant, le violoncelle ou basse.

Si j'avais la présomption de m'en rapporter à l'œil seulement, je dirais que c'est du violone que sont sortis tous les autres instruments à 4

cordes. Il est en effet peu en rapport avec eux, et semble plutôt appartenir à une famille plus ancienne, celle des violes da Gamba. D'abord il n'a pas 4 cordes. Son fond est plat et non voûté, il se termine en haut comme celui de la viole da Gamba, et dans les plus anciens spécimens, les coins du haut et du bas sont séparés par des CC grotesquement petits. Il est donc difficile à admettre qu'un œil exercé, qui aurait observé les gracieuses proportions du ténor et du violon, se fut rendu coupable de la construction de la misérable petite poitrine qu'offre la contre-basse de Brescia. Mais d'un autre côté, les *ff* semblent copiées sur celles des instruments de la famille de ceux à 4 cordes, et nullement sur celles de la famille plus ancienne des violes. Puis encore le violon et l'alto sont des instruments mélodiques et aussi d'accompagnement ; la contrebasse sert à l'accompagnement seul. C'est donc un argument qui vient à l'encontre de sa priorité d'invention, sur celle d'instruments dont il est seulement le complément. L'homme, en effet n'invente que ce que la nécessité lui suggère. Ainsi donc j'en reviens au classement suivant :

" D'abord les grands ténors qu'on jouait entre les genoux, puis le violon tenu sous le menton, ensuite la petite contrebasse, (si toutefois ce n'est pas la première en date), puis, bien des années après le violon, arrive le violoncelle et la grande contrebasse, et finalement, bien plus tard, le petit alto qui termine la série...

Le premier constructeur du véritable ténor, et probablement aussi du premier violon, fut Gasparo da Salo. L'amateur qui a lu l'excellent ouvrage de Fétis ou de Vuillaume, pourrait supposer que je viens le contredire, car ces deux écrivains citent Kerlino, Linarolli, Dardelli et quelques autres comme antérieurs à Gasparo. Je ne donnerai à l'appui de mon dire qu'une seule preuve, et une très simple. Leurs étiquettes sont imprimées en caractères gothiques, et celles de Gasparo en caractères romains. Je connais les œuvres de ces luthiers, et ils n'ont fait ni ténors, ni violons. Ils ont fait des instruments d'une famille plus ancienne, et leurs étiquettes originales sont toujours en caractères gothiques, ce qui ne se rencontre jamais dans les plus vieux violons, ni dans les plus vieux altos authentiques ".

Deux objetions viennent à l'encontre ce ces ingénieuses déductions :

1° L'étymologie veut en effet que *violino* dérive de viola, dont il est le diminutif, mais rien ne prouve que violino ne soit pas simplement un terme diminutif de l'ancienne viole, crée dans le but de distinguer

le nouveau-né. Pour appuyer une telle supposition, nous avons, à défaut d'instruments, quelques documents écrits, prouvant l'existence du mot violon bien longtemps avant l'apparition du ténor de Gasparo. Le premier ouvrage qui en fasse mention date de Brescia 1533. (Lanfranco: Scintille ossia regola di musica). La même année, on le trouve dans les comptes de François Ier. En 1550 il est signalé dans la description des fêtes offertes à Rouen au roi Henri II et à la reine Catherine de Médicis :

" A la dextre les neuf muses vestues de satin blanc, lesquelles rendaient ensemble de leurs *violons* madrés et pollys d'excellentes voix. "

A la même époque, Balthazarini dit Beaujoyeulx, était nommé violon de la chambre du roy.

Le chevalier Léon de Burbure nous apprend qu'en 1559 un marchand d'Anvers vendit cinq violons.

En 1571 il y avait sept violons faisant partie de la musique d'Elisabeth, reine d'Angleterre.

En 1572, dans les comptes du roi de France Charles IX, il est fait mention de cinquante livres tournois données à un sieur Dolinet, " pour achepter un violon de Crémone ". Cette indication : " de Crémone " est embarrassante, car elle témoigne de la célébrité des violons crémonais parallèlement si ce n'est antérieurement à ceux de Salo et de Brescia.

Devant tant d'incertitudes, il ne faut pas songer à trouver une explication plausible aux " Duoi violoni piccoli alla francese " indiqués par Monteverde dans la composition de l'orchestre de son opéra Orfeo joué en 1607. La France achète des violons italiens, et l'Italie demande des violons à la française !

Qu'étaient tous ces instruments antérieurs à Gasparo, et désignés sous le nom de violons ? Il est impossible de le savoir exactement. Probablement une forme de transition, dont l'instrument gravé sur le livre d'Agricola en 1528, peut nous donner une idée, avec ses 4 cordes et ses 4 coins déjà ébauchés, et prêts à se développer pour recevoir les tasseaux.

Quoi qu'il en soit, le violon tel que nous le comprenons, ne fit pas son apparition avant l'époque de Gasparo, André Amati, et G. P. Maggini.

Ici se place la seconde objection :

Gasparo ne data aucun de ses instruments ; nous ne pouvons donc en estimer approximativement l'année que d'après son âge. Or Gasparo naquit en 1540, André Amati en 1535 et Maggini en 1580, comment savoir lequel des trois fut le véritable père ? Il est tout au plus permis de

supposer que Maggini fut l'élève de Gasparo, lorsque celui-ci se retira à Brescia. Il faut ajouter qu'il existe au moins un violoncelle d'André Amati : ce dernier ayant été le créateur du premier violoncelle, rien ne s'oppose à ce qu'il l'ait aussi été du premier violon. Il se pourrait encore que ce ne fut ni l'un ni l'autre, et que l'antériorité doive être attribuée à Girolamo de Virchis, intitulé dans les actes : Magistro de instrumenti de musica. Plus âgé que Gasparo, il fut le parrain d'un de ses fils, et croit-on son maître dans l'art de la lutherie. Il est le seul luthier dont on trouve la trace à Brescia au 16me siècle, sauf Maggini ; on le désignait du nom latinisé de Hieronimus, comme c'était la coutume.

Je possède un violon portant l'étiquette de ce Hieronimus, et l'instrument représente bien le type le plus primitif de l'école de Brescia. Le patron est normal, et le travail intérieur, le plus fruste que j'aie rencontré dans les violons italiens. Absence de contre-éclisses, ces dernières sont remplacées par de petits bouts de bois collés de distance en distance, procédé antérieur à celui consistant à consolider les éclisses par des bandes de toile. C'est le seul instrument que je connaisse de ce luthier cité par Vidal, lequel n'en avait vu que l'étiquette.

En résumé, si l'on ne s'en tient pas à la lettre, l'opinion de Charles Reade est acceptable, et il est à peu près certain que c'est en Italie, à Salo, Brescia ou bien Crémone que naquit le premier instrument à 4 coins et 4 cordes, que nous appelons aujourd'hui violon.

La création de la famille complète dût suivre immédiatement celle du violon, conformément à l'usage d'alors, d'avoir des familles entières pour chaque catégorie d'instruments. Ainsi celle des flûtes elle-même s'étendait jusqu'à la contrebasse.

A l'apparition du violon, on ne s'empressa pas de brûler ce que l'on avait adoré, en jetant toutes les violes au feu. Ces dernières continuèrent à avoir de chauds partisans, ennemis résolus du violon. A la vérité, il existait de bonnes raisons pour cela. La nature des violes s'adaptait admirablement à l'esthétique du temps. Leur sonorité douce, voilée, légèrement nasillarde, monochrome et monotone, convenait pour chanter des passions de pure convention, et que personne ne prenait au sérieux, tandis que la famille du violon avec son timbre clair, incisif, son éclat et sa puissance, devait offusquer les oreilles du plus grand nombre, habitué à une musique *bourdonnante*, incapable d'élever sa voix à la hauteur de la passion véritable.

Le violon fut en réalité un précurseur, et seulement deux siècles après sa naissance, il devait devenir l'organe le plus propre à exprimer les mouvements de l'âme humaine profondément modifiée par le souffle de la révolution française, inspiratrice du génie de l'allemand Beethoven, ainsi que le dépeint Rubinstein dans son langage imagé : " L'humanité cherche les orages, elle sent qu'elle se dessècherait sous les rayons brûlants du soleil de Mozart, elle a besoin de s'épancher, elle souffre de l'inaction *elle se dramatise....* La Révolution française éclate, et Beethoven paraît ".

Le violon devança réellement son temps : on s'en servit jusqu'à la fin du 18me siècle, sans même en connaître toutes les ressources dont, il est vrai, on n'avait aucun besoin. On ne lui demandait que deux octaves et demie à l'orchestre, alors qu'il en embrasse quatre. En outre, l'intensité de son qui paraissait intolérable à nos aïeux, dût être encore augmentée par un dernier perfectionnement au début du 19me siècle, pour répondre aux exigences de la musique moderne.

Le violon entra le premier de sa famille dans l'orchestre, et il s'y maintint grâce à la protection de Henri IV qui avait crée la charge de roi des violons, et à la formation par Louis XIV de la fameuse bande des petits violons, laquelle porta un rude coup aux violes. C'est seulement vers 1709 qu'un musicien florentin du nom de Jean Baptiste Stuck, dit Baptistin, joua le premier du violoncelle à l'Opéra. La contrebasse n'y fit son apparition qu'en 1730 avec Monteclair, l'auteur de Jephté, mais celui-ci n'en jouait que le vendredi pour le roi.

Dans toute l'Europe les luthiers continuèrent pendant le 18me siècle à faire des violes concurremment aux violons, " *dont la tension extraordinaire des cordes courtes et grosses sacrifie tout à la voix* " disait Hubert le Blanc, dans son pamphlet intitulé : Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon, et les prétentions du violoncelle (Amsterdam 1740).

Les orchestres d'Italie furent longtemps avant de se décider à éliminer les anciens éléments. Cet éclectisme charma tout particulièrement le président de Brosses pendant son voyage de 1739 à 1740. Ils s'entendent, dit-il, dans une de ses lettres, à varier le son par la variété de celui des instruments qu'ils emploient : violons, cors, trompettes, hautbois, flûtes, harpes, violes d'amour, archiluths, mandolines, etc. Nous n'avons pas assez de diversité dans nos instruments ; c'est ce qui contribue à la monotonie que l'on reproche à notre musique.

C'est la basse de viole que se défendit le plus énergiquement, et

abandonna la position la dernière ; elle avait eu pour la soutenir une pléiade d'artistes et de virtuoses remarquables, tels que les Maugars, Sainte-Colombe, Marin Marais, Fourqueray père et fils, etc.

Sous l'influence de Corelli, l'Italie avait fourni les premiers violoncellistes ; la France eut presqu'aussitôt les meilleurs. Disciples des Italiens, ils surpassèrent rapidement leurs maîtres. Le premier virtuose digne de ce nom, Duport l'aîné, élève de Berteaux, révéla le violoncelle aux parisiens dès l'année 1761.

Le *Mercure* lui consacra le passage suivant :

" M. Duport a fait entendre tous les jours sur le violoncelle de nouveaux prodiges, et a mérité une nouvelle admiration. Cet instrument n'est plus reconnaissable entre ses mains : il parle, il exprime, il rend tout, au delà de ce charme qu'on croyait exclusivement réservé au violon ".

La même année, parut dans le *Mémorial raisonné* (de Gascault, Paris), une notice affirmant positivement que si l'exception s'obstinait encore au culte des violes, leur règne était virtuellement terminé :

" La basse de viole a été longtemps en grande réputation, mais le violoncelle l'a totalement anéantie. A l'égard du dessus de viole, il n'a jamais eu grande réussite. La basse de viole est un instrument à cordes de boyaux et à archet, le manche en est large, le corps approche de la taille de celui du violoncelle ; mais plus profond, il a 7 touches (ou sillets mobiles), sur son manche et 7 cordes. Comme les cordes d'un instrument doivent être proportionnées entre elles et au corps de l'instrument, la quantité qu'il y en a à la basse de viole fait que les cordes hautes doivent être minces et déliées, ce qui vu leur longueur, ne peut manquer de leur donner un ton peu nourri et par conséquent aigre : de plus, le son s'étend dans un *ventre creux*, d'où il ne peut être renvoyé que faiblement. On peut dire la même chose du dessus de viole, en ajoutant qu'il est encore moins supportable que la basse ; car un dessus doit être brillant et il est sombre et maigre... "

Sic transit...

Aujourd'hui les violes ne sont plus que des objets de curiosité, tout comme, osons le dire, les compositions de leur temps. Elles offrent le même intérêt archéologique et musical, et qui désire connaître les unes doit nécessairement y associer les autres. C'est l'unique moyen d'avoir une idée exacte et non déformée de l'esthétique d'époques lointaines, et de retrouver les sensations fragiles et fugaces que fait naître la musique.

La famille du violon se trouvait, ainsi que nous l'avons vu, au grand complet lors de sa création. Les quatre voix humaines étaient ainsi représentées et réparties : Le violon, l'alto, le ténor et la basse. Le ténor et l'alto étaient accordés l'un une octave, l'autre une quinte en dessous du violon, la basse une octave en dessous de l'alto. Cet ensemble parfait aussi bien sous le rapport de l'échelle que sous celui du timbre, fut pourtant peu employé. On le trouve néanmoins dans l'ancienne littérature italienne, et les grands luthiers construisirent des ténors dont quelques uns sont restés célèbres, comme celui de Stradivarius, faisant partie du quatuor du prince de Toscane, et actuellement à l'Institut musical de Florence : La longueur de sa table est de 48 centimètres. Cependant, tout compte fait, ils en produisirent peu, et c'est l'alto qui dût le remplacer dans le quatuor, et devenir le maître Jacques de la musique de chambre. Les quatuors les plus célèbres, en effet, sont composés pour un ensemble dont le ténor est exclus, et où le second violon et l'alto sont alternativement alto et ténor. Ceci explique les variations que l'on trouve dans le format des altos depuis le début même du 17me siècle jusqu'à nos jours. On en fit de petits, de moyens, d'énormes, tous hybrides et insuffisants. Longtemps les petits furent en faveur malgré leur qualité de son déplorable, parce que la partie d'alto était tenue par des violonistes, et considérée comme accessoire. Aujourd'hui on en est revenu au format moyen de 40 centimètres, et c'est très-raisonnable.

On se demande pourquoi Haydn, Mozart et surtout Beethoven se contentèrent d'un quatuor aussi boiteux. L'usage, sans doute, et la difficulté pratique de faire autrement, paraissent l'expliquer.

Il y a peu de chances que le ténor ressuscite jamais. La musique de chambre tend de plus en plus à disparaître de nos mœurs, avec l'intimité de réunions peu nombreuses auxquelles elle était destinée, et les salles de concert deviennent trop grandes pour le quatuor à cordes.

LUCIEN GREILSAMER.

MUSTAPHA ET L'ART PALESTRINIEN

Y étiez-vous, lorsque Cafarelli nous jetait dans le ravissement ?

DIDEROT.

Lorsque Napoléon Ir donna la décoration de la couronne de fer à Crescentini, un tolle se leva dans l'opinion.

— " *C'est une profanation !* " s'écria quelqu'un. " *Quel peut être le titre d'un chanteur ?* "

Madame de G. admiratrice du castrato répliqua du ton le plus sérieux du monde :

— *Et sa blessure donc, Monsieur, pour quoi la comptez-vous ?*

On pourrait répéter ce mot hardi à la presse italienne, qui a beaucoup parlé du maestro Mustapha et nullement du Cantor qui vient de mourir en sa villa de Montefalco, dans la province de Pérouse.

Domenico Mustapha naquit le 16 avril 1829, à Sellano, aux environs de Spolete.

Une disgraziata — sebbene a scapito di dignite virili — lui valut une excellente voix de soprano. Son père l'envoya à Rome chez un certain Tobilli, chanteur de la Sixtine.

On le trouve chanteur bénéficier de la cathédrale d'Agnani, à treize ans : il est trop jeune pour la Sixtine et les autres chapelles sont au complet. A Anagni, il étudie sous d'Addrizza, contrepointiste. En 1848, il est appelé à Rome en qualité de premier soprano ; la foule des dilettantes l'admire. En 1874, il se forme une société chorale " Societa Musicale Romana " qui prend Domenico Mustapha comme directeur et exécute *Fernand Cortez*, *Israël en Egypte*, la *Vestale* et le *Messie* de Haendel et un grand festival en l'honneur de Palestrina. Le pape nomme enfin notre cantor, Directeur perpétuel de la chapelle Sixtine.

Il fut l'ami de Mercadante, Ponchielli, Platania, Marchetti, Spontini, Verdi, Boïto.

C'est lui, paraît-il, qui pour le salut de la tradition Sixtinienne indiqua Dom Lorenzo Perosi, le plus profane des musiciens actuels.

Les souvenirs qu'on lui attribue sont peu curieux. Mercadante, avec qui il chanta trois messes solennelles à Ravenne, était si petit que pour diriger les chanteurs il lui fallait une prédelle d'au moins trois palmes. Même en supprimant les adjectifs en délire, sans valeur dans un texte italien, Domenico Mustapha eut de vrais succès de compositeur. A treize ans, sa première messe ! Le premier morceau qu'il écrivit pour voix seule en 1855 fut un *Miserere* pour remplacer celui d'Allegri ! Puis il écrivit son *tu es Petrus* à trois chœurs dont chacun était composé de deux cents voix ; il mit un chœur à l'entrée de l'église sur les trois portes majeures, ténors et basses, un chœur de soprani dans la coupole et un chœur de contralti au milieu de la nef. Il paraît que les applaudissements couvrirent le chant et que la basilique se remplit de stupeur.

J'ignore complètement le maestro Mustapha je ne connais que le cantor, et si je m'intéresse à lui c'est pour une raison assez singulière : je crois être le seul français qui ait eu l'idée de faire entendre Mustapha aux parisiens.

* * *

Le jeudi 17 mars 1892 la messe du Pape Marcel fut exécutée dans la galerie Durand Ruel. A cette date, Bordes n'avait pas encore formé sa Schola. Pour une entreprise qui se proposait de manifester la tradition, le choix de cette œuvre comme premier concert méritait autre chose que les critiques qui l'accueillirent. Cette idée, je la devais à Mustapha. C'est en l'écoutant que je découvris la splendeur de la polyphonie vocale du seizième siècle. L'incomparable virtuose ne demandait que 350 fr. par mois et ses frais, je certifie ce chiffre, si incroyable qu'il paraisse comme démonstratif de l'ignorance où ont été les impresarii du mérite de Mustapha.

Cette célèbre partition fut exécutée à Capella et derrière un rideau afin que la vulgarité du choriste parisien ne dissuadât pas les yeux de la majesté qui s'imposait aux oreilles. Un acteur en costume du XVIe siècle vint dire cette manière d'avertissement qui n'a pour lui, que sa circonstance et d'être inédit, tant pour le texte italien que pour la traduction.

C'était à ce moment du siècle seizième
où le paganisme renaissant
étouffait l'inspiration chrétienne.
L'art devenu savant cessait sa piété ;
la musique, subtile et vaine,
s'énervait en mièvreries mondaines.
La mode profanait la prière
l'église s'emplissait de l'écho des palais
Le Pape résolut de chasser la musique du Temple.
« Ecoute, Père Saint avant de fulminer,
dit une voix persuasive,
« Tous les arts célèbrent l'Artiste suprême
et tous ont leurs saints comme leurs mécréants ;
Les mêmes roses qui vont parer des tempes impudiques
fleuriront les autels de Madame Marie
Vas-tu maudire la rose ? Ecoute ! »
Et Marcel entendit la messe incomparable
« Tous les pécheurs sont pardonnés par le seul holocauste,
pour cette messe là, que la musique soit sauvée ! »
Ainsi, Palestrina, tu sauvas ton art de l'anathème
Ta vie fut calme et simple.
Tu croyais, tu chantas ;
mais d'une voix si noble et d'une foi si vive,
que Beethoven et Wagner pour exhaler
leurs oraisons sublîmes
ne purent qu'imiter ton art de Paradis
aux chœurs de la Neuvième, aux chœurs de Montsalvat
Tu es resté le maître de la voix
tu as donné ton nom à la majesté même ;
et quand l'humanité lève son cœur vers Dieu
il n'est qu'une manière : alla Palestrina !
Tu dors à l'ombre de Saint Pierre,
Toi, musicien des papes, pape des musiciens
modèle du chrétien, modèle de l'artiste
qui écrivis les tables de la loi
pour la prière humaine
Patriarche des voix, O Moïse du chant !

Seul Frédéric Masson pourrait nous dire ce que chantait Crescentini, à la cour de Napoléon. De 1812 à 1830, l'art Palestrinien tomba en oubli, chez nous jusqu'à Niedermeyer.

Celui qui écrivit la musique du *Lac* de Lamartine l'auteur rebuté

de *Stradella* et de *Marie Stuart*, fonda à Paris un *Institut de musique sacrée*. Patronnée par les d'Orléans et spécialement par la Comtesse de Paris, l'école Niedermeyer prit une grande importance qu'elle conserva sous son gendre Gustave Lefebvre. On se souvient, comme d'une date lumineuse des auditions à double chœur données dans la Sainte Chapelle, cadre idéal d'une belle musique. Les élèves, par tous les temps, devaient être là à 6 heures du matin, et Bourgault-Ducoudray venait à cette heure matinale, tellement il était fanatisé par ces exécutions. Il faut dire que Gustave Lefebvre considérait son rôle de directeur comme un apostolat. " La première règle c'est l'enthousiasme : si vous ne chantez les maîtres avec enthousiasme, vous ne les comprenez ". Il menait ses élèves dans le bois de Mendon et au cours de la promenade on exécutait du Palestrina ou du Vittoria, en pleine nature, détail délicieux et qui prouve que notre temps a eu des âmes semblables à celles du Moyen Age. Lorsque un des chanteurs de cette admirable école évoque de tels souvenirs, il s'émeut et j'ai vu Alexandre Georges célébrer l'atmosphère de cette Manécanterie comme la plus pure qu'il ait respirée.

Vers 1869 et jusqu'en 1890, l'art Palestrinien eut un asile, la cathédrale de Moulins. Sous la direction de Monseigneur de Coni, prélat de la Renaissance qu'on appelait admirativement le Père Seigneur, M. Charles Duvois d'abord, ensuite l'abbé Chérion (qui mourut il y a une dizaine d'années maître de chapelle à la Madeleine, à Paris) et Jules Serieyx réalisèrent une véritable Renaissance du chant religieux. Les répons et motets de Vittoria, autographiés pour cette maîtrise, avec de précieuses indications, témoignent de cette étonnante réalisation. C'est donc à Moulins et en 1869 qu'on entendit pour la première fois en France, depuis des siècles, cette merveille unique de Vittoria intitulée simplement : *in festo plurimorum martyrum* et qu'on appelle aussi le *Sine fine dicentes*.

Gounod se passionna pour l'œuvre de Monseigneur de Coni, il régla lui-même l'interprétation du Miserere d'Allegri, qu'il avait entendu chanter par Mustapha. Théodore Dubois, Lenepveu firent souvent le voyage de Moulins pour assister aux auditions Palestriniennes; ils obtinrent pour elle une subvention et le titre d'Ecole nationale de musique.

Sur la maîtrise de Moulins, il y aurait à recueillir bien des anecdotes curieuses que connaît celui qui fut le bras droit de Monseigneur de Coni, Jules Serieyx, de qui je tiens ces détails. Chose singulière, on retrouve à

Moulins, comme à Paris, les mêmes belles coutumes. La maîtrise de Monseigneur de Coni allait chanter dans le bois de Maladier, comme l'école Niedermeyer dans le bois de Meudon. Duvois, l'abbé Chérion, Serieyx, expliquaient le caractère pathétique et idéal d'un morceau et faisaient précéder la répétition d'une véritable exhortation, comme Lefebvre demandant d'abord l'enthousiasme. A travers Gounod et d'autres, on peut dire que la maîtrise de Moulins s'inspira de Mustapha qui incarnait à cette époque toute la tradition Sixtinienne.

La Schola Cantorum fut une noble entreprise, malgré les pâles résultats ; le nom de Charles Bordes restera inscrit dans l'histoire de la musique vocale. Toutefois, son tort reste indéniable d'avoir fait chanter les soprani et les altos par des femmes. Ces parties ont été écrites pour voix de garçons : leur registre vocal est peu étendu. Entre la voix de garçon et la voix de fille, il y a la différence orchestrale des bois aux cuivres.

Voilà à peu près l'historique de la musique sacrée au siècle dernier : il reste deux questions à étudier, la voix de Mustapha et sa méthode. La voix, après la castration, est plus grêle " dit Ambroise Paré " ce qui est faux : j'ai lu que parmi les castrats les uns étaient soprani et les autres contralti. Les Millico, Farinelli, Marchesi, Cafarelli, Velluti, Crescentini et enfin Mustapha étaient tous sopranistes. Burney mentionne qu'à l'époque où Mozart vint à Bologne avec son père, le collège Sout Onofrio de Naples renfermait 16 jeunes castrats " leur dortoir est séparé de celui des autres jeunes garçons, il est tenu plus chaud, de peur de refroidissements qui non seulement pourraient nuire à leurs exercices, mais leur faire perdre entièrement leur voix ".

Au XVIIIe siècle, le castrato était fort commun en Italie. Ce sont des castrats qui guérissent Philippe V de son humeur noire (Farinelli) ; on se souvient de la Gabrielli défaillant après un cantabile de Marchesi, et Napoléon et sa cour pleurant à écouter Crescentini dans *Romeo et Juliette* de Zingarelli. En collectionnant les anecdotes et les témoignages on obtiendrait un tableau singulier où le castrat agit sur les hommes les plus cultivés, les plus blasés, comme le thrace légendaire sur les bêtes ; il charme, il enchante : c'est un magicien de la voix. Théophile Gautier l'a chanté sous le titre de *Contralto* dans Emaux et Camées.

Desdémone chantant le saule
Zerline bernant Mazetto

Ou Malcolm le plaid sur l'épaule
C'est toi que j'aime, O Castrato.

Nature charmante et bizarre
Que Dieu d'un double attrait para
Toi qui pourrais comme Gulnare
Être le Kaled d'un Lara.

Et dans la voix, dans sa caresse
Réveillant le cœur endormi
Mêle aux soupirs de la maîtresse
L'accent plus mâle de l'ami.

A l'impression positive, la voix du castrat paraît beaucoup plus étendue qu'en réalité, par la plénitude de sa plus haute et de sa plus basse note : cette plénitude donne l'illusion que la voix pourrait monter ou descendre encore ; sa puissance paraît sans limite. Qu'on se remémore les types de force helléniques. C'est au repos qu'ils semblent invincibles et non dans l'action même.

Le castrat a une voix enveloppée dont tous les accents sont ronds ou courbes, tandis qu'à Bayreuth le récitatif géométrique procède par angles droits : je dirai encore que cette voix est convexe, tandis que l'ordinaire est concave et je suis d'accord que voilà du charabia : à d'autres de traduire cela en meilleur langage. L'angle, philosophiquement, est la négation du plaisir et la courbe, son affirmation. Ecoutez les italiens, de Palestrina à Marcello, l'onde sonore vous arrive par segments de cercles : ce qui explique qu'un simple " amen " émeuve comme un morceau d'antique, au contraire l'art allemand ne se manifeste que par le développement.

Ceux qui ont accusé Wagner d'ignorer la mélodie ne se sont pas trompés tout à fait : il n'a jamais été chanté mélodiquement.

Le timbre du *Castrato* est double, chanterelle et violoncelle, de là sa puissance émotive. La nature a tort de ne pas produire cette voix ; c'est la plus belle, la plus pure, la plus complexe : j'en suis désolé pour les bonnes mœurs : au reste Mustapha était le dernier de sa sorte : et si on peut encore faire des castrats, ce n'est pas Dom Perosi qui leur apprendra à chanter.

* * *

Si merveilleux que soit un instrument, il faut savoir s'en servir et si Mustapha n'avait été qu'un timbre très rare, il n'aurait pas droit à tant de regrets. Eut-il été normal, qu'il resterait le dernier tenant de la tradition, le dernier et par conséquent à l'état décadent, gorgettiste, fiorituriste, — encore incomparable. L'art Palestrinien a pour principe l'homogénéité et la constante plénitude du son : cela explique que le castrato réalise son interprétation idéale. Sur le *bel canto*, on disserte étourdiment, on pourrait le définir : ce chant où la beauté musicale est maintenue en dehors de la beauté expressive. Les vierges de Raphaël sont belles avant tout et le petit St Jean passerait pour le petit Jésus, tellement l'artiste a cherché la beauté, alors que l'expression demandait que le divin Bambino l'emportât sur l'autre.

La beauté du chant diffère de la beauté du morceau. Un exemple décisif du bel canto est Mounet Sully. Quand il dit :

Eh bien ? je plongerai dans ces ténèbres, moi ! il a trois accents dont le premier suffirait ; l'eh bien ! résonne d'une volonté infrangible " je plongerai " n'est que le point d'orgue de " l'eh bien " et le " moi " résout l'accord vocal. Une déclamation allemande occupée de la pensée seule ne nous donnerait pas trois intonations aussi inoubliables que des mesures de Beethoven. " Eh bien ? " quel mot commun, qu'on entend et qu'on prononce sans cesse, et qui devient inoubliable, unique, parce qu'il a été dit une fois, bellement.

Etendez ce que je dis de trois mots à toutes les notes d'un motet et vous aurez une explication du Palestrinisme, la constance dans la beauté sonore. La virtuosité ordinaire se borne à déblayer pour le détachement de certains effets : le vrai cantor n'a point d'effets et ne déblaye jamais : il chante tout également.

Si les prédécesseurs de Mustapha agirent si sûrement sur l'âme de leurs contemporains c'est qu'ils avaient le don pathétique. Il ne faut pas d'autre raison pour conclure que le bel canto appliqué aux grandes partitions, leur donnerait un surcroît de beauté et de puissance : comme si un Fra Bartolomeo ajoutât son style à la conviction des Evangélistes de Durer, ou que Raphaël redessinât l'ange de la Mélancolie. Ces considérations paraîtront folles aux musicographes allemands ; leur sensibilité se refuse au caractère synthétique : et Gœthe seul parmi eux a contemplé la beauté pure, à travers les nuages du second Faust. Ils comprendront qu'on veut remplacer l'accent anonyne par l'accent plastique, alors que je

préconise seulement de les unir, et de vêtir de plasticité le pathétique!

Ceux qui ont entendu le finale d'Yseult chanté par Mustapha savent que Wagner n'a jamais ouï que ses drames et non sa musique. A Bayreuth, on chante ou du moins on a chanté, avec toutes les vertus morales vénération, obéissance, discipline, componction, et c'était touchant: mais on n'y a jamais bellement chanté.

" Qu'est-ce qu'un beau chant? " demandera-t-on. " Celui dont toutes les notes, prises séparément, sont belles ". Je ne peux pas être plus clair, et l'art Palestrinien est le seul qui poursuive cet idéal.

Ajouterai-je que c'est le seul que l'on doive enseigner au Conservatoire, qui devrait être une école Niedermeyer et point autre chose. Or le Conservatoire si fameux est incapable d'exécuter la Messe du Pape Marcel ou les répons de Vittoria, j'entends de les exécuter en *bel canto.*

Le triomphe, légitime certes, de Wagner a entraîné l'hégémonie vocale de l'Allemagne. Les rites du nouveau Dyonisos recevraient un éclat incomparable de l'ancienne et unique méthode.

Avec la récitation allemande on ne peut rendre ni Mozart, ni Gluck et a fortiori aucun des polyphonistes du chant : tandis que le bel canto s'applique à tout : car souvent les petites choses accomplissent les grandes. Soutiendra-t-on que la beauté des sons soit contraire à leur dramatisme ? Je témoignerai, et aucun ne me démentira, que Mustapha, si décadent qu'il fut, produisait une émotion beaucoup plus vive que les horlogers sans voix qu'on donne pour des Siegfrieds à Bayreuth. Il faut avoir entendu le vieux Vogel dans Logue de *l'Or du Rhin* pour se figurer ce que ce public snobique accepte. Sentimentalement c'est fort bien : honorons les vétérans et les invalides mais qu'est-ce que cet art fait de considérations d'un tel ordre ? Oui, il y a une beauté du chant, en dehors de sa fidélité et de sa valeur esthétique comme il y a une beauté du corps, en dehors de son identification à un personnage et à un acte. Les écoles n'ont pas d'autre raison d'être que d'enseigner cela : et c'était l'art de Mustapha, un art tellement précieux qu'il charme avec un fredon et qu'il n'existe pas de chef-d'œuvre qu'il n'embellisse.

L'homme qui gardait la tradition, a disparu sans que personne ait songé à recueillir ses secrets, précieux cependant, même au sens de l'or : et maintenant le *bel canto* n'ayant plus d'exemplaire vivant, on peut croire que ce n'est qu'un snobisme d'autrefois, qu'évoque aujourd'hui un bizarre incompétent.

PÉLADAN.

LES ÉTAPES D'UNE DÉCOUVERTE ACOUSTIQUE
LES SONS INFÉRIEURS
(*Suite.*)

Les plaques de Chladni. Les années 1905-6 et 7 furent employées à de nouvelles inscriptions de diapasons, cymbales, timbres, clochettes et plaques dites de Chladni. A propos de ces dernières, je dois confesser : que je ne puis comprendre l'intérêt que leurs résultats ont inspiré, en dehors des figures acoustiques produites par les *lignes nodales*, lesquelles d'ailleurs n'ont rien révélé. Pourquoi ces plaques, telles qu'on les a expérimentées, n'ont-elles qu'une relation très éloignée avec les études vraiment *acoustiques*, c'est-à-dire, l'étude des phénomènes des sons ?... parce que, au lieu de les faire vibrer en les *suspendant* on les *visse solidement* sur un pivot et que dans ces conditions *elles ne vibrent plus*, dans le sens acoustique du terme. Aussi n'a-t'on pu rien en tirer de musical, que des images très intéressantes.

Prenez une plaque de cuivre bien plane, assez mince, pas trop grande, de 20 à 40 centimètres carrés ; suspendez-la au moyen d'un petit trou percé à l'un de ses angles ; frappez dessus au moyen d'une mailloche, pas trop fort, et vous entendrez des résonances très belles, dans le genre de celles qu'on tire des gongs. Je crois même qu'il suffirait de leur donner la forme de ces derniers pour en obtenir des résultats identiques. Mais percez ces plaques au milieu, fixez-les et elles ne vibreront plus.

Un moment critique. Certaines circonstances me portent à mentionner ici un épisode que je dédiè à tous ceux qui travaillent ; car il est bon

d'exciter en soi le sentiment de ténacité qu'il faut avoir pour franchir tous les obstacles afin d'arriver au but qu'on s'est proposé d'atteindre.

En nous contrôlant mutuellement, M. Massol et moi, nous avions fait un ensemble de relevés d'inscriptions ; nous nous étions beaucoup attachés à l'étude des courbes complexes, provenant des vibrations à grandes amplitudes des sons très inférieurs, qui constituent la partie la plus intéressante et nouvelle de mes travaux. Cette étude est extrêmement ardue et elle n'intéresse que celui qui peut en saisir les relations générales, comme je l'ai dit précédemment. Ayant trouvé une confirmation suffisante de mes conceptions théoriques, je résolus d'en commencer la publication, comme m'y encourageait M. Mathias.

J'en fis part à M. Massol, au cours d'une série d'expériences que nous fîmes fin septembre 1907. Il rédigea à cet effet les notes concernant *la partie expérimentale*, et je lui soumis le plan d'un premier résumé, que je devais aller présenter en novembre à l'un des membres de l'Académie des sciences de Paris. Je me préparais à partir, lorsque je reçus, le 30 octobre, une lettre absolument inattendue de M. Massol, dont voici la partie essentielle, afin de montrer avec quel scrupule nos travaux ont été poursuivis. " Montpellier 29 octobre 1907. Mon cher Sizes... Il n'y a rien d'étonnant à ce que les grandes ondulations soient en rapport simple avec la vibration fondamentale du diapason, mais elles doivent dépendre de la longueur du fil et c'est là une question à résoudre avant de publier quoi que ce soit. Il me semble donc, qu'allant à Paris, vous pourriez vous y occuper de votre livre d'acoustique, mais sans trop insister sur cette partie expérimentale. Cependant, comme vous avez la foi et que je sens votre impatience, je n'hésite pas à vous abandonner toute ma part de collaboration, et vous laisse entièrement libre de publier la note en votre nom personnel. Je ne me sens pas assez musicien pour suivre tous ces débats, et toutes ces théories sont pour moi de l'hébreu ; c'est ce qui m'empêche de me faire une opinion ferme. Comme vous le voyez, je vous laisse toute liberté et vous cède volontiers ma part de travail. Amitiés et bien cordialement. G. Massol. "

Habitué à ne compter que sur moi-même, je repris courage après trois jours de réflexions. Le 1er novembre, non sans émotion, je partis pour Paris afin d'aller présenter mes travaux aux autorités scientifiques et contredire des théories séculaires, moi qui n'avais jamais rêvé que d'être un musicien. Je n'emportais que ma conviction, mon rapport et un rouleau

formé d'un choix de nos plus belles et concluantes feuilles d'inscriptions. Je songeais que quelques années auparavant, comme j'exprimais devant un physicien de grande valeur mon opinion sur *l'existence d'une loi générale de vibration* : " mais c'est fou ce que vous dites-là, me répondit-il, on n'affirme pas des choses de ce genre sans les démontrer ". Ce même physicien admet aujourd'hui mes théories, mais je dois à ses sévères critiques de les avoir fortifiées par de rigoureuses expériences.

Mes premières démarches. Une heureuse inspiration me poussa vers M. Mercadier, alors directeur des études de l'Ecole Polytechnique, parce qu'il était l'auteur des travaux les plus récents sur les diapasons — à un point de vue tout différent des miens — et des premiers travaux expérimentaux sur la musique moderne, en collaboration avec M. Cornu. M. Mercadier me fit l'honneur de s'entretenir avec moi pendant une heure, et après avoir manifesté pour les résultats que je lui soumettais le plus vif intérêt, il ajouta : ce soir lundi, il y a séance à l'Académie des sciences, je verrai M. Violle et je vous présenterai à lui.

Après cette présentation M. Violle me demanda de lui laisser mes notes et il me fixa un rendez-vous pour le jeudi suivant, dans son cabinet du Conservatoire des Arts et Métiers.

Je tins M. C. Saint-Saëns au courant de ces démarches et il voulut bien m'accréditer auprès de M. Violle, qui m'honora de la plus cordiale réception. Je mis sous ses yeux les feuilles d'inscriptions qui justifiaient les notes qu'il m'avait fait l'honneur d'étudier ; leur importance lui apparut immédiatement. Esprit très libre, il accueillit mes idées nouvelles ; il me fit part d'erreurs qu'il avait relevées dans diverses lois de vibrations et m'encouragea à persévérer dans les études que je poursuivais ; contrairement à l'aveu que je venais de lui faire : que je serais heureux de voir un physicien se charger de la partie qui concerne la physique, pour ne me réserver que la partie théorique et surtout musicale. Comme confirmation de l'intérêt qu'il portait à mes travaux, il m'annonça son intention de présenter une première note — sur la partie expérimentale — à la séance de l'académie du lundi suivant, en me disant : c'est de la bonne physique, comme on n'en a pas fait depuis longtemps. Il me demanda quelques précisions sur la 2e partie, concernant les résultats et la théorie qui s'y rapportait, pour en faire une 2e note qu'il présenterait ultérieurement. Il ne me cacha pas que cette 2e partie lui apparaissait appartenir davantage au domaine musical qu'à celui de la physique pure, tout en recon-

naissant qu'il fallait bien admettre que l'une est la dépendance de l'autre.

Le cœur plein de courage j'annonçai à M. Massol le résultat de cet entretien si intéressant et je lui fis savoir que je n'avais pas passé sous silence sa collaboration. M. Violle ne put présenter la 1ere note que le lundi suivant — 18 novembre. — Ce retard émut M. Massol qui m'écrivait le 21 novembre : " n'ayant aucune nouvelle et n'ayant pas votre enthousiasme, je ne suis pas sans inquiétude, car je crains que vous ne vous laissiez emballer sur les ailes de vos théories ". La note parut quelques jours après.

Expériences de Savart. A la recherche d'une fondamentale tonique. A peine revenu de ces émotions, je n'eus qu'un but : convaincre mon collaborateur qui, à la réflexion, s'était certainement laissé trop influencer par la remarque de Savart, qu'il avait inséré lui-même dans les notes biographiques qu'il m'avait données et que j'avais fait figurer dans cette 1ere communication. Elle est ainsi conçue : *Harmoniques graves.* Savart a signalé pour les verges longues et minces l'émission de sons graves *ayant comme caractères particuliers, d'être rauques, de ne sortir que par instants, comme par explosion* ". Il ne signale que *l'octave grave* du son — qu'il appelle toujours *fondamentale* malgré cela — donné par la verge.

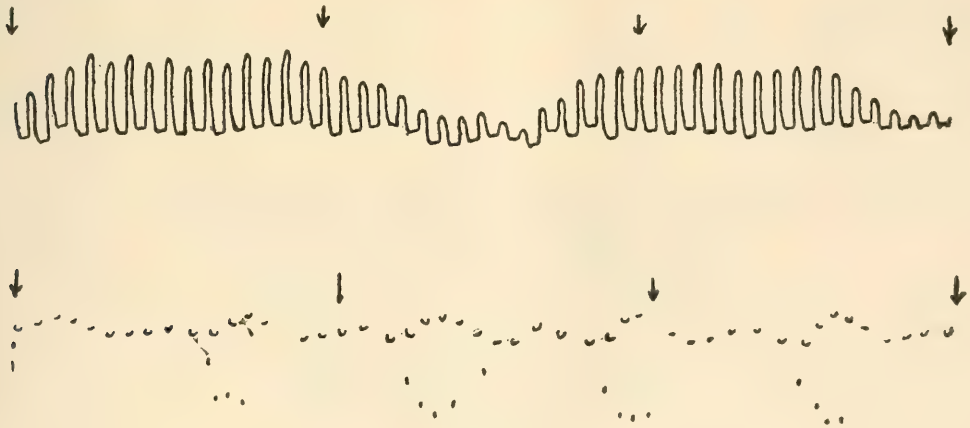
Cette 1ere note portait : une série de *dix harmoniques inférieurs*, descendant jusqu'à 2 vibrations, ou ut-$_4$; quatre octaves au-dessous du son qu'on croyait être le générateur de son échelle de vibrations.

Je désirais pousser plus loin mes investigations et savoir si tout à fait *au grave* de cette manifestation vibratoire, il n'y aurait pas une *fondamentale tonique* selon l'opinion que nous nous étions faite avec M. C. Saint-Saëns.

Au mois de décembre je priai M. Massol de tenir les instruments prêts pour la fin du mois. J'eus là une excellente inspiration ; M. Massol ayant fait subir une préparation en conséquence, au moyen d'un archet de contrebasse, au diapason ut$_0$ dont nous nous servions, je le trouvai admirablement disposé à vibrer. Le 31 décembre il nous donna des choses merveilleuses. Nous observâmes d'une manière certaine, *que le fil inscripteur n'avait pas de mouvements propres* et qu'il ne transmettait que les vibrations du diapason. Ces vibrations se compliquaient d'un ensemble d'harmoniques qui faisait faire au fil un travail inouï. Nous avons constaté ce jour-là : jusqu'à *cinq fonctions différentes* que traçait admirablement son extrémité libre et que nous inscrivions sur le cylindre enfumé. Nous décidâmes de profiter de ces bonnes dispositions pour faire une séance de nuit.

A la fin de cette soirée nous eûmes un moment de véritable émotion provoquée par la réalisation de l'expérience de Savart. Le diapason reproduisant les grandes amplitudes de l'après-midi, le fil se mit à transmettre une vibration extraordinaire à voir, cependant sans désordre dans ses mouvements ; elle était accompagnée d'un flou !.. flou!.. périodique lent, à chacun desquels correspondait un *mouvement jetté* de l'un des quatre segments vibratoires de l'extrémité du fil, pendant que les trois autres semblaient être très affairés à une fonction mystérieuse. Qu'on se figure une araignée tissant fièvreusement une toile avec quatre pattes, dont l'une d'elles, par un mouvement brusque répété environ chaque seconde, irait chercher un filament éloigné pour le ramener rapidement au centre du tissage. C'est cette impression qu'on peut remarquer dans le fac-similé de la 2me courbe çi-dessous.

A un autre moment, alors que nous laissions éteindre les vibrations des branches du diapason, elles se remettaient subitement à vibrer et à passer d'un mouvement vibratoire relativement nul, à une amplitude très grande d'une durée d'une seconde et demie. A ce moment le fil inscrivit la 1ere courbe çi-dessous.



— Fragments de deux courbes obtenues à la vitesse de 1 tour du cylindre du chronographe en 10 secondes.
Les espaces figurés par les flèches indiquent la durée d'une seconde.

Dans l'espace de *trois secondes*, la 1ere courbe donne : *deux grandes périodes* formées de 48 grandes vibrations, affectées du rapport d'octave 2:1 = 96 vib. Ce rapport est beaucoup plus accentué par la suite, alors

que les grandes périodes cessent de s'inscrire ; il en est de même de toutes les grandes amplitudes. Au total, la 1ere courbe représente : $0^v,^2/_3$ de vib. par seconde = Fa_{-6} (le fa de la 6me octave au-dessous du dernier ut_0 du piano); puis 16 et 32 vib.

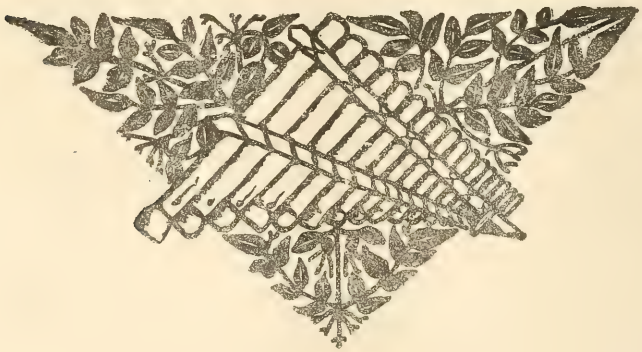
La 2me courbe donne *en trois secondes* : *cinq grandes périodes*, chacune divisée en *deux moyennes* formant rapport $^2/_1$, et d'un total de 48 vib. dans l'ensemble de la courbe. Par seconde cela fait : $1^v,^2/_3$ = La_{-5} (5e octave au-dessous du la le plus grave du piano) $3^v,^1/_3$ = la_{-4} et 16^v = ut_{-1} (une octave au-dessous de celui du piano, lequel est ut_0 de 32 v-d.)

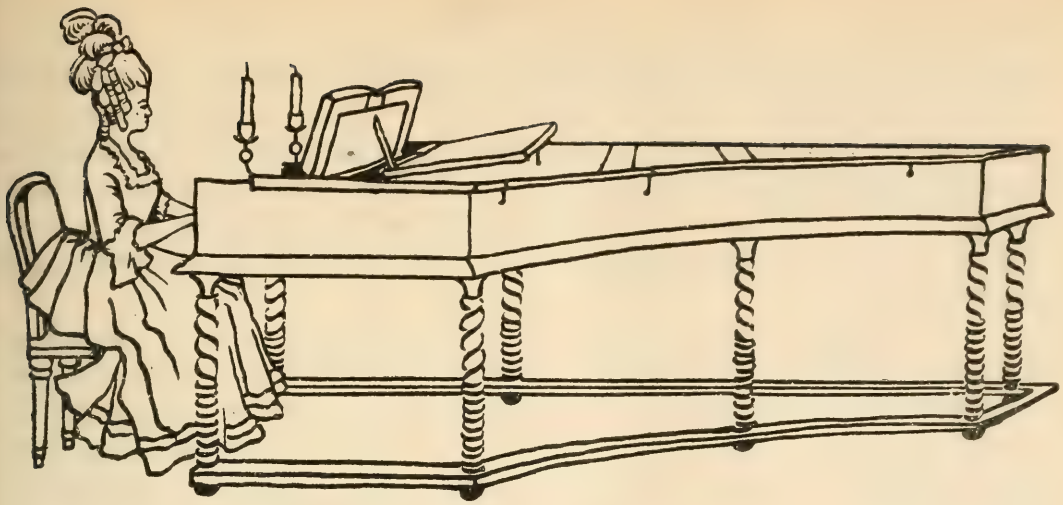
Savart avait dit vrai ; mais n'ayant pas fait d'inscriptions de vibrations, il n'avait pu en tirer aucun parti. Nous verrons plus loin qu'il en fut de même des derniers travaux de M. Cornu, relativement aux *vibrations tournantes* des cordes, qu'il publia dans le *Journal de Physique* en 1896.

Après ces résultats je fus heureux de voir les suspicions de mon dévoué collaborateur expérimental prendre fin ; il me rendit sa confiance et il s'est aperçu depuis lors : *que les ailes de mes théories* sont encore plus solides que celles des aéroplanes de nos intrépides et glorieux aviateurs.

G. Sizes.

(A Suivre.)





UNE ROMANCE CHANTÉE PAR LOUIS XVII

Au moment où nos lecteurs ouvriront ce numéro, ils songeront peut-être au douloureux anniversaire de la mort de Louis XVI. Il y a en effet exactement cent dix ans que d'illustres prisonniers entraient à la prison du Temple. Le roi avait toujours été indifférent à la musique. Mais la reine était restée tout sa vie fidèle à l'art de Gluck et de Mozart.

On sait combien à Versailles et à Trianon la musique tint une place d'honneur dans la vie agitée ou champêtre de Marie Antoinette, et, après tous le biographes, il y aurait encore un bien joli article à écrire sur " Marie Antoinette musicienne ", protectrice de Grétry, admiratrice de Garat, défendant contre toutes les cabales l'auteur d'Armide et d'Iphigénie... !

Ces romances qui suivent, et dont peu d'exemplaires ont été conservés, nous montrent que la musique — sous sa forme la plus humble — n'abandonna point la souveraine prisonnière et déchue. Aux moments les plus tragiques de la Révolution, entre 1793 et 1795, quelques voix et un clavecin purent encore résonner au Temple, le jeune roi s'y associa.

L'auteur des paroles, le nommé Lepitre, membre de la Commune est connu pour avoir tenté avec son camarade Toulan de faire évader les membres de la famille royale. Commissaire de surveillance au Temple, il fut bien près de mettre à exécution son projet. La reine et Madame Elisabeth enveloppées d'habits d'hommes, fussent sorties avec les cartes des commissaires. Madame Royale et le Dauphin auraient été substitués à

deux enfants qui accompagnaient ordinairement l'allumeur des réverbères. Un narcotique eût endormi les gardiens et la fuite à travers la Normandie eût conduit les prisonniers en Angleterre. Le complot fut-il éventé ? Le hasard empêcha-t-il la réalisation de ce projet minutieusement préparé ? Toujours est il certain que Lepitre et Toulan ne furent pas réélus à Pâque 1793 et perdirent ainsi l'autorité qui seule eut pu rendre leur plan exécutable.

De Madame Cléry le talent musical n'est guère connu des historiens. Femme du dévoué valet de chambre de Louis XVI, elle imagina cette ruse touchante pour adoucir la captivité de ses illustres maîtres. Il faut tenir compte ici de l'intention, avant même de juger la musique. Enfin l'on remarquera, sur le titre de ces facsimilés, la signature de *Beaumont*, qui paraît bien être celle de *Mme Beaumont*, l'amie dont la voix se mariait à celle de Mme Cléry, comme nous l'indique la seconde romance.

L'édition de ce volume paraît dater de la Restauration, et s'être faite par les soins mêmes de cette dame Beaumont. Les deux romances que nous reproduisons ici sont suivies de deux autres encore. L'une intitulée *La Consolation ;* l'autre *La Crainte*, composée le 22 août. Enfin l'ouvrage se termine par *Le vieux Troubadour* dont *les paroles ont subi quelques changements pour s'adapter à l'heureux retour de la famille royale.*

Il faut espérer que l'hommage de ces deux âmes fidèles fut agréé par la cour, et que le roi Louis XVIII sut récompenser le dévouement artistique de ces deux musiciennes. C'est du moins à un espoir de ce genre qu'il faut attribuer la publication et par conséquent la conservation de ces reliques révolutionnaires.

Cinq ROMANCES

Composées en 1793. et 1795.

Pour les Illustres Prisonniers du Temple.

avec Accompagnement de Forté Piano ou de Harpe

PAR FEÜE MADAME CLÉRY

Epouse de Mr CLÉRY Valet de Chambre de S. M. LOUIS XVI.

PAROLES DE Mr. LEPITRE.

Prix 6 f.

A PARIS

Chez SIEBER, Editeur de Musique, Rue des Filles S.t Thomas. N.o 21. (Quartier Feydeau).

Et Chez tous les Mds de Musique

Beaumont

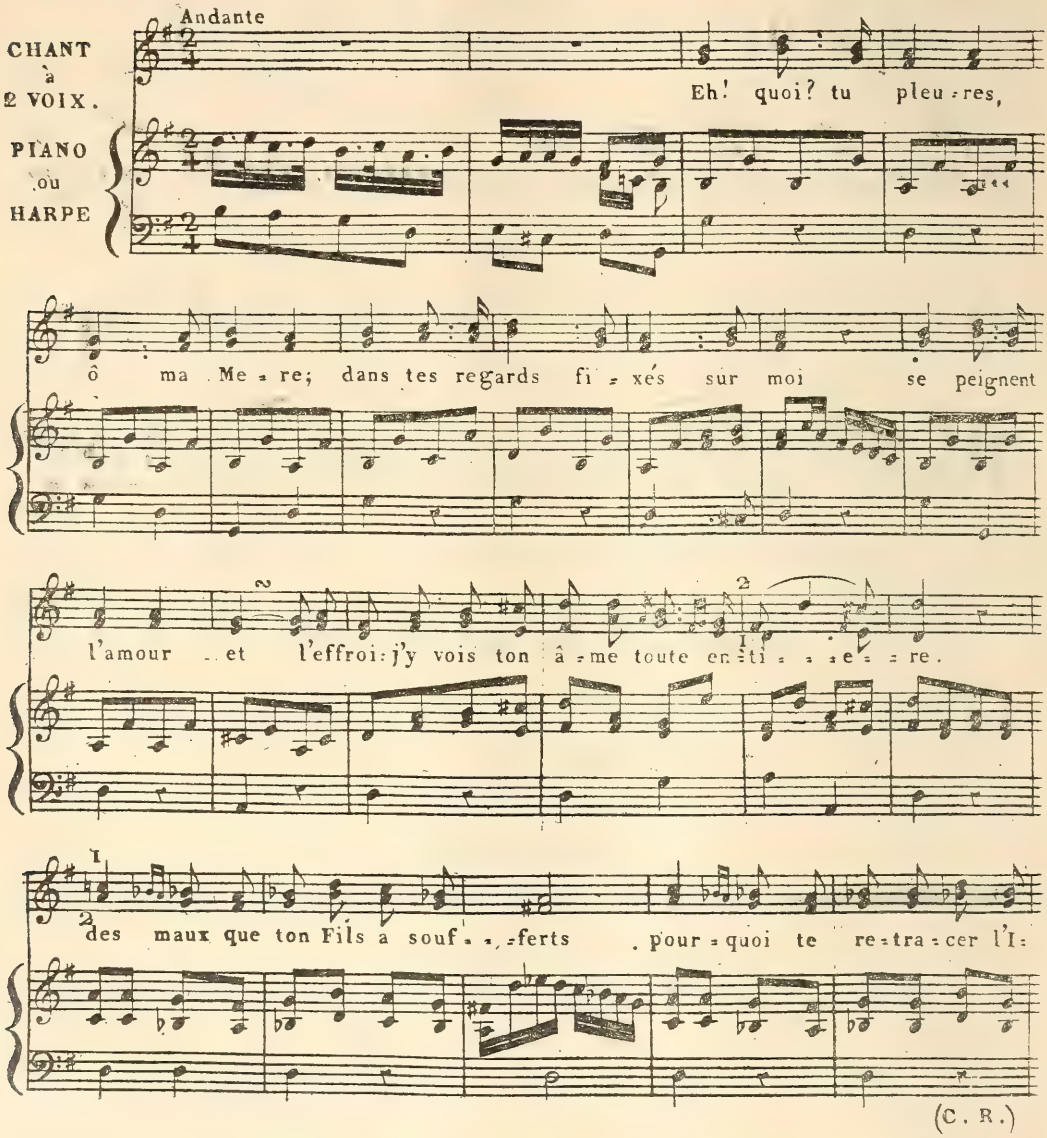
2

1ere Romance

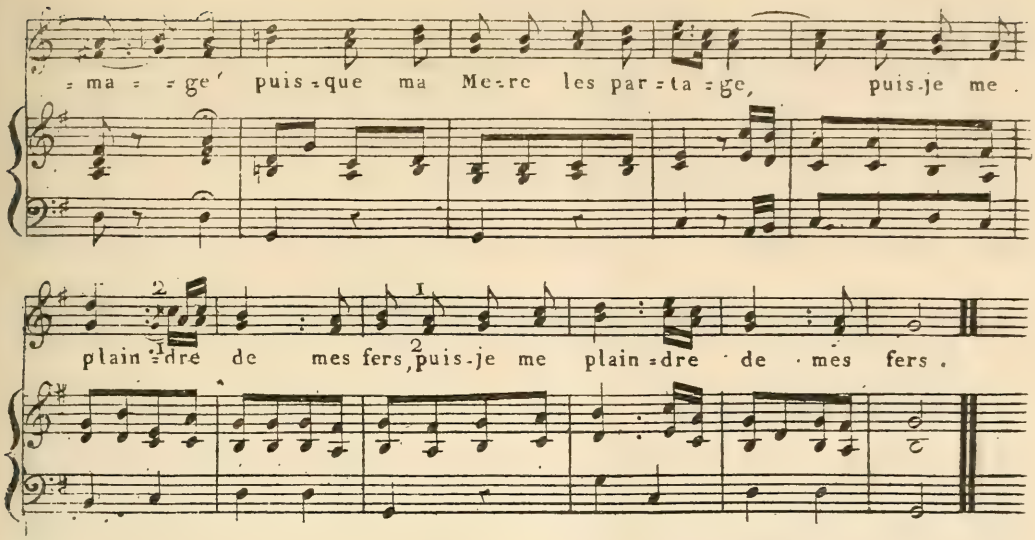
LA PIÉTÉ FILIALE.

LOUIS XVII À SON AUGUSTE MERE.

Cette Romance composée après la Mort de LOUIS XVI, et mise en Musique Par Mme Cleri, fut presentée à la REINE par l'Auteur, alors Membre de la Commune. quand il revint au Temple, sa MAJESTÉ lui fit entendre les paroles chantées par le jeune ROI, et Accompagnées sur le Piano, par MADAME ROYALE.



(C. R.)



2e C.

Des Fers! ô LOUIS, ton courage
Les annoblit en les portant.
Ton fils n'a plus en cet instant
Que tes vertus pour héritage.
Trône, Palais, Pouvoir, Grandeur
Tout a fui pour moi sur la terre,
Mais je suis auprès de ma Mere
Je connais encor le bonheur. (Bis)

3e C.

Un jour peut être.... l'espérance
Doit être permise au malheur:
Un jour en faisant son bonheur
Je me vengerai de la France.
Un Dieu favorable á ton Fils
Bientôt calmera la tempête
L'orage qui courbe leur tête
Ne détruira jamais les Lis. (Bis)

4e C.

Hélas! si du poids de nos chaines
Le ciel daigne nous affranchir,
Nos cœurs doubleront le plaisir
Par le souvenir de nos peines.
Ton Fils plus heureux qu'aujourd'hui
Saura, dissipant tes allarmes,
Effacer la trace des larmes
Qu'en ces lieux tu verses pour lui. (Bis)

5e C a Mde Elisabeth

Et toi dont les soins, la tendresse
Ont adouci tant de malheurs,
Ta récompense est dans les cœurs
Que tu formes à la sagesse....
Ah! souviens toi des derniers vœux
Qu'en mourant exprima ton Frere,
Reste toujours près de ma Mere
Et ses Enfants en auront deux. (Bis)

(C. R.)

4

2e Romance

LES REGRETS.

N.ta Lorsque Madame Royale eut la liberté de se promener dans le Jardin du Temple, de fideles Serviteurs de son Auguste Famille louerent deux chambres qui dominaient sur le Jardin. Ils donnerent quelques Concerts où Mme Clery exécuta sur la Harpe et chanta avec une Amie * les deux Romances, Las! avec moi gémissez cœurs sensibles, etc. Toi que pour consoler la vie... Cette derniere fut composée le jour même où l'on connut le Décret qui ordonnait que Madame serait remise à sa Famille.

Andantino

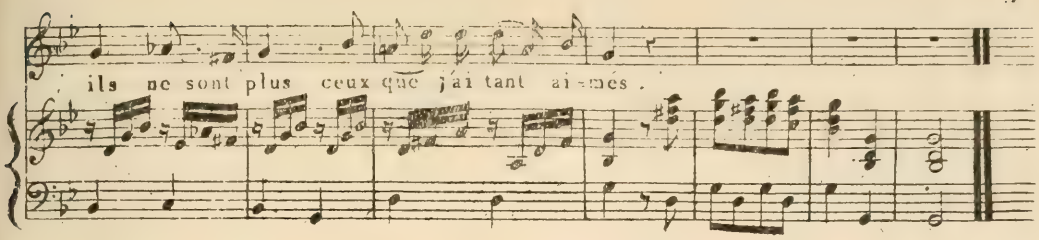
CHANT

PIANO ou HARPE

Las! a=vec moi gé=missez cœurs sen=si=bles; ils ne sont plus les jours de mon bon=heur. plus ne verrai moments doux et pai=si=bles et dé=sormais vivrai pour la dou=leur. lu=gu=bres chants, ré=pétés sur ma Ly=re, par vous se=ront mes regrets expri=més. au=tre re=frain que ces mots ne puis di=re: Ils ne sont plus ceux que j'ai tant aimés.

* Mme Beaumond.

(C. R.)



2e C.

De tes vertus quand triompha le crime,
Louis, sur toi versai longtems des pleurs;
Mais attendais qu'une seule victime
Des Assassins appaisât les fureurs....
Ta Fille, hélas! ton Fils à son aurore,
Me consolaient.... mes maux étaient calmés....
Et supposais revoir LOUIS encore,
En voyant ceux qu'il avait tant aimés.

3e C.

Séjour affreux qu'habitait l'innocence
Que m'as laissé triste et doux souvenir!
Noble famille, au sein de la souffrance,
Quand me voyait, goûtait quelque plaisir.
Aimable Sœur, Auguste et tendre Mère,
Qu'ont-ils produit mes vœux pour vous formés?
L'espoir a fui.... comme une ombre légère
Ont disparu ceux que j'ai tant aimés.

4e C.

Quand des Bourreaux le glaive parricide
REINE adorée eut terminé ton sort....
Victime aussi de leur rage homicide
*Pensai mourir, mais benissais la mort.
Aurais alors fini tant de misère...
Avais trop vu noirs forfaits consommés
Heureux est-on d'abandonner la terre
Où ne sont plus ceux qu'on a bien aimés.

5e C.

Pour contenter leur aveugle furie
C'était trop peu de me faire mourir:
En me laissant le fardeau de la vie
D'un long supplice ils ont sçu me punir.
ELISABETH, sur les rivages sombres
Aurois reçu tes mânes fortunés:
Moi même heureux dans le séjour des ombres
D'être avec ceux que j'avais tant aimés..

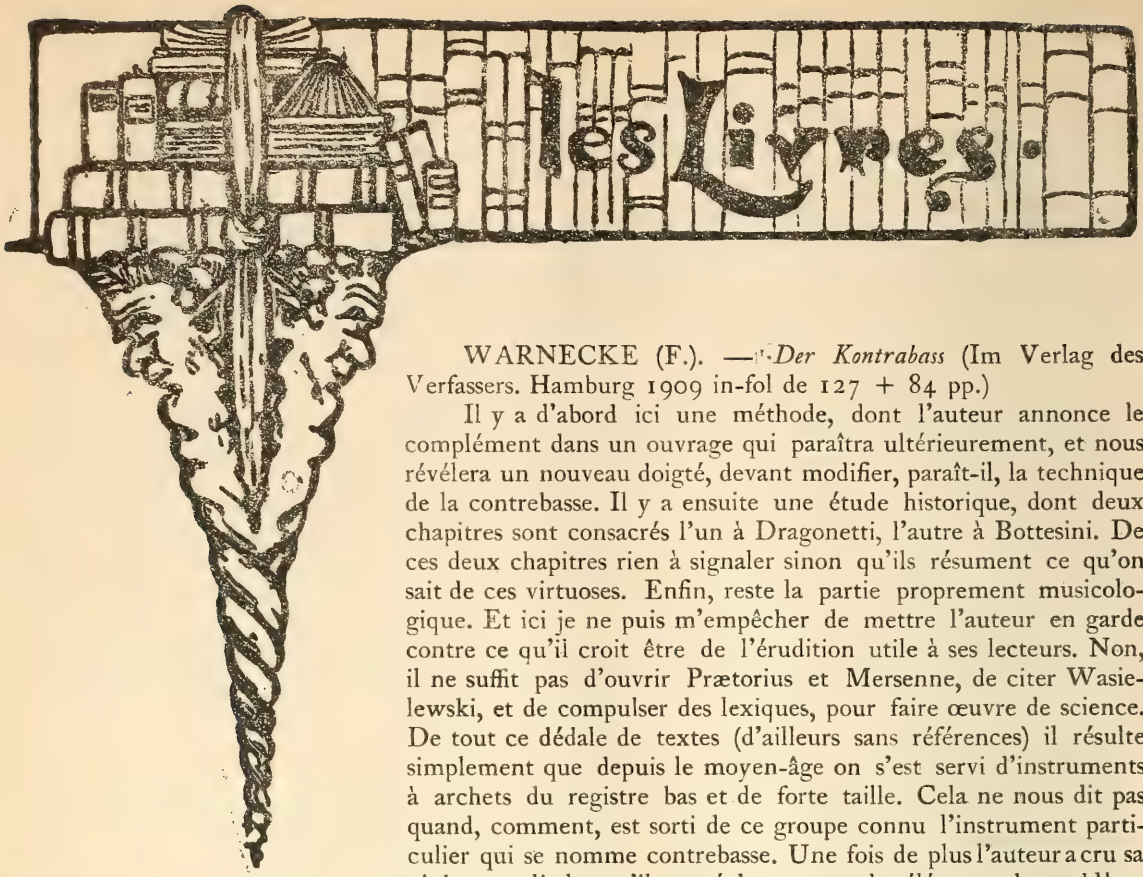
6e C.

Point n'aurois vu battu par la tempête
Tomber ce Lis qui faisait mon bonheur
Avec fierté comme il portait sa tête!
Comme il brillait d'une vive blancheur!
D'un vain espoir plus ne sens le prestige:
Plus ne sera ce beau Lis ranimé....
Hommes cruels! ils ont brisé la tige
Du rejetton que j'avais tant aimé.

7e C.

En quelque lieu que mon œil repose
Vois des Cyprès et ne vois plus de fleurs
Las! cependant est encore une Rose,
Un souffle impur a flétri ses couleurs.
Protege-la, Dieu puissant, que j'appelle ...
Que noirs Autans soient par toi comprimés.
Plus n'ai de vœux à former que pour elle....
Ai tous perdu ceux que j'ai tant aimés.

* l'Auteur subit 20 heures de Jugement après avoir été 42 jours au secret. (C. R.)



WARNECKE (F.). — *Der Kontrabass* (Im Verlag des Verfassers. Hamburg 1909 in-fol de 127 + 84 pp.)

Il y a d'abord ici une méthode, dont l'auteur annonce le complément dans un ouvrage qui paraîtra ultérieurement, et nous révélera un nouveau doigté, devant modifier, paraît-il, la technique de la contrebasse. Il y a ensuite une étude historique, dont deux chapitres sont consacrés l'un à Dragonetti, l'autre à Bottesini. De ces deux chapitres rien à signaler sinon qu'ils résument ce qu'on sait de ces virtuoses. Enfin, reste la partie proprement musicologique. Et ici je ne puis m'empêcher de mettre l'auteur en garde contre ce qu'il croit être de l'érudition utile à ses lecteurs. Non, il ne suffit pas d'ouvrir Prætorius et Mersenne, de citer Wasielewski, et de compulser des lexiques, pour faire œuvre de science. De tout ce dédale de textes (d'ailleurs sans références) il résulte simplement que depuis le moyen-âge on s'est servi d'instruments à archets du registre bas et de forte taille. Cela ne nous dit pas quand, comment, est sorti de ce groupe connu l'instrument particulier qui se nomme contrebasse. Une fois de plus l'auteur a cru sa tâche remplie lorsqu'il a posé devant nous les éléments du problème qu'il avait à résoudre. Quand donc aurons-nous de bonnes monographies sur chacun des instruments qui donnent la vie à notre art ?

FELLINGER (Maria). — *Brahms-Bilder*. (Breitkopf 1911 in-12° de 40 pp. Mk 3.)

Bonne idée de nous montrer Brahms, et les lieux où il vécut, en une quarantaine de photographies. Le goût du jour, la curiosité, et j'ajoute l'érudition s'accordent pour approuver tous les luxes d'une abondante iconographie. Je sais bien que parfois cette *portraitomanie* éveille l'idée de réclame inévitable, et tout aussitôt les scrupules de l'incorruptible critique. (Voir par exemple certain article nocif que Pierre Lalo écrivit jadis contre notre numéro des fêtes de Munich). Mais le public, ici comme ailleurs, suit ses goûts plutôt que ses Mentors. Et il a raison. Le petit recueil de Maria Fellinger fera donc plaisir à tous les Amis de Brahms, de plus en plus nombreux en France. Ils y verront l'auteur du Requiem Allemand pris sur le vif, souvent sans qu'il s'en doutât, par un appareil toujours dispos. Je n'ai qu'un regret, c'est que Mlle F. n'ai pas commencé trente ans plus tôt son œuvre d'admiratrice passionnée. Il est vrai qu'elle nous donne, d'après une petite photo, un portrait de Brahms en 1852, mais n'est-ce pas un peu bien retouché ?

BARROSO (Matheo H.). — *La IX Sinfonia de Beethoven*. (Madrid, Morantin 22, 1912, in-12° de 221 pp. Pes. 3,50.)

On ne saurait trouver de meilleurs arguments en faveur de la théorie de Gobineau,

théorie d'une race européenne noble, idéale, privilégiée — qu'en s'adressant à la musique. Il semble bien en effet qu'il appartienne depuis plusieurs siècles aux gens du Nord, d'origine germano-celte, de réveiller chez les Méditerranéens de toute couleur l'instinct du lyrisme transcendant qui se confie au papier à musique. Voici que l'Espagne, dont la musique sommeillait depuis l'époque des grands flamands, se sent aujourd'hui touchée par la grâce des grands classiques. Albeniz, le père de cette renaissance, trouva sa voie lorsqu'il eut rencontré les disciples de Franck. Les "jeunes" qui le suivent, montent vers Paris, pour y entendre Russes, Allemands et Français. Enfin M. Barroso nous montre comment le contact s'établit du côté de la critique. En un fort volume il commente, je dirais presque il découvre l'âme de Beethoven. "Ce livre, nous dit-il, répond à une nécessité morale, à un devoir de gratitude, pour le Moderne Prométhée, dont les œuvres m'ont fait si souvent perdre la notion même du temps". Et comme pour compléter cette vision apologétique, de truculentes gravures sur bois de Pino, de Penagos et de Vivanco évoquent à leur manière le trouble d'une âme espagnole en face de la révélation du mystère musical. C'est là, dans toute la force du terme un livre d'initiation. La religion de la musique pure et des rites beethoveniens réussira-t-elle dans le pays de la *Verbena* et des courses de *toros ?* Qui le sait ? M. Barroso n'en aura pas moins été à la tête d'un groupe effervescent de néphytes enthousiastes, pour qui nous ne pouvons éprouver que la plus entière sympathie.

SCHARLITT. — *Friedrich Chopin's gesammelte* Briefe, zum ersten Mal herausgegeben und getreu ins deutsche übertragen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, in-8° de IX-305 pp.)

La tâche de rassembler en volume ce qu'il existe des lettres de Chopin de réviser les versions souvent inexactes ou tronquées d'une partie de la correspondance du maître qu'accréditent divers ouvrages s'avérait particulièrement nécessaire. M. Scharlitt a le mérite de l'avoir accomplie. Et la lecture de son recueil jette un jour nouveau sur plusieurs points de la biographie de Chopin. Sans avoir les textes originaux sous les yeux, il est difficile de dire à quel point la traduction est aussi fidèle que l'affirment le titre et la préface. Il serait même, somme toute, très impertinent de mettre la question sur le tapis si l'on ne constatait qu'après avoir reproduit (p. 305) en facsimile le dernier autographe, très lisible, de Chopin : "Comme cette terre m'étouffera, je vous conjure de faire ouvrir mon corps..." M. Scharlitt traduit : "Falls ich durch diesen *Husten* ersticke..." c'est-à-dire : au cas où *cette toux* m'étoufferait. Peut-être bien est-ce là l'unique inexactitude qu'ait commise le traducteur. Mais elle est inquiétante.

Quoiqu'il en soit, le livre apporte un appoint très bienvenu à la bibliographie assez restreinte dont nous disposons.

M.-D. C.

REPORT OF THE FOURTH CONGRESS OF THE INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY. — 29 *May*-3 *June* 1911. (London, Novello and C°, 1912, in-4° de VIII. — 427 pp.)

L'important compte-rendu du dernier Congrès de Londres que vient de publier la maison Novello, sous la direction de M. Charles Maclean, témoigne éloquemment de l'activité de la Société Internationale de Musique. Dressé avec une méthode parfaite, ce "Report" constitue un excellent instrument bibliographique. Nous n'insisterons pas, à nouveau, sur la magnificence traditionnelle de l'hospitalité britannique, non plus que sur les nombreux concerts qui révélèrent tant d'œuvres si suggestives des madrigalistes et des virginalistes

anglais. Nous voudrions seulement dire quelques mots des communications présentées au Congrès et essayer de dégager une idée d'ensemble du caractère et de l'ordonnance de ces mémoires, dont les auteurs du " Report " ont, fort judicieusement, placé en tête de leur publication l'ensemble des résumés rédigés en anglais.

Les lectures faites en séance solennelle occupent les pages 76 à 83 ; ensuite, viennent les diverses communications classées en 6 sections, chacune d'elles étant précédée d'un résumé établi dans sa langue originale. L'ouvrage se termine par les comptes-rendus des groupements de la Société, par des documents administratifs et par un index alphabétique de tous les noms cités (pp. 415 à 427).

Plus de 80 mémoires ont été lus au Congrès : c'est dire que le travail scientifique a tenu, au milieu des réceptions et des auditions de musique, une place très honorable. Des résolutions émanant de la Commission de Bibliographie font l'objet d'une note de Mr Springer qui expose l'état des travaux déjà entrepris pour la refonte du *Quellen Lexikon* d'Eitner.

Dans presque toutes les sections, on a soulevé des questions de méthode ; nous citerons l'étude de M. Launis, (section II), celles de MM. Calvocoressi, Krohn et Wellesz (section III), et l'intéressant mémoire de M. Scheurleer, sur la nécessité d'une enquête systématique touchant l'iconographie musicale (section V). Disons, au point de vue méthodologique, que la classification, en 6 sections, des diverses matières étudiées n'échappe pas à toute critique. Ainsi, la section III (Musique religieuse) n'apparaît que comme une subdivision de la section I, laquelle déborde elle-même sur l'ensemble des autres. La section de Musique religieuse enregistre, en effet, des communications de caractère strictement historique et on ne saisit pas les raisons qui permettent d'isoler arbitrairement la musique religieuse de la musique profane. — De même, la IIIe section (Théorie-Esthétique-Acoustique) accueille des travaux sur l'Esthétique qui pourraient tout aussi bien, et même mieux, se placer dans la section historique. N'oublions pas que l'*historicité* doit dominer aujourd'hui les études esthétiques sous peine de voir celles-ci perpétuer des conceptions surannées et stériles. — De même encore, la Ve section (Instruments) comprend deux communications de MMrs Norlind et Roda qui sont essentiellement historiques. — Dans la section d'Histoire proprement dite, 10 communications sur 16 traitent de sujets concernant les XVIIe et XVIIIe siècles, tandis que la musique médiévale n'inspire que 2 mémoires. De précieuses contributions à l'examen des caractères ethniques de la musique résultent des lectures faites dans la IIe section. Enfin, la section des Instruments n'a pas entendu moins de 15 communications extrêmement intéressantes pour la plupart, et parmi lesquelles nous citerons une étude sur la harpe irlandaise, que le " Report " illustre d'une très curieuse iconographie.

Ce volume fait le plus grand honneur au Comité d'organisation du Congrès et aux éditeurs qui l'ont publié.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

LANDRY (Eugène). — *La Théorie du Rythme et le Rythme du Français déclamé* (H. Champion, 1911, in-8° de 428 pages).

Cet ouvrage n'est sans doute pas étranger au titre de docteur ès-lettres appartenant à l'auteur, quoique devant une grande partie de son intérêt à l'emploi consciencieux de méthodes scientifiques d'expérimentation. M. L. était très qualifié pour traiter son sujet, joignant à une culture littéraire et scientifique étendue le goût de la musique, et, grâce à sa connaissance de plusieurs langues, n'ignorant rien des publications de l'étranger ; n'a-t-il pas été entraîné par là à exotiser parfois son style et aussi à partager, jusqu'à un certain point,

l'horreur de la définition fréquente chez certains théoriciens d'à côté ? En cette matière, la défectuosité de la terminologie courante ne saurait pourtant inspirer trop de précaution au point de vue de la clarté.

La déclamation pure se trouvant en dehors du cadre de cette Revue, c'est surtout, avec certaines échappées sur le point de vue musical, la Théorie générale qui donnera lieu ici à quelques observations.

Or, pour envisager cette théorie dans sa généralité, ne serait-il pas indispensable d'isoler d'abord la notion de Rythme, au lieu d'y mêler de suite les conditions de variabilité dans le mouvement ou vitesse (appelés *tempo*, pourquoi ?), dans l'énergie et l'accent, dans le timbre (pourquoi dénommer ainsi le caractère spécifique de chaque voyelle et d'autres faits analogues, par exemple allitération, assonances, page 22 ?), conditions qui sont, avec le rythme, des facteurs de l'*expression* et non du rythme lui-même pris dans son sens propre, et dont la tendance, même reconnue, à la fréquence de certaines modalités, ne saurait constituer de véritables lois ?

La conception du Rythme peut sembler en effet simplement liée à la perception, entre éléments sonores, de rapports de durée très simples, d'après une certaine commune mesure prise pour unité. En éliminant toute autre condition, notamment la variation dans l'énergie, il suffit, pour la possibilité de cette perception, de considérer, avec un son unique, l'intermittence dans l'émission, dont la nécessité disparaît dans la succession de sons différents. Ces conditions élémentaires ne sont pas une fiction ; elles existent avec les sons immobiles ordinaires de l'orgue, et personne ne prétendra qu'une pièce de Bach, jouée ainsi qu'elle a été conçue pour cet instrument, soit dénuée de rythme.

On peut s'étonner aussi de voir tous les théoriciens passer par dessus la considération primitive du rythme unitaire. Pourtant, dire que, pour une même série de pulsations isotones et isochrones, plusieurs observateurs peuvent avoir chacun la sensation de groupes différents, binaires, ternaires ou quaternaires (p. 82), sensation encore susceptible de changer au cours d'une seule expérience pour un même observateur, n'est-ce pas reconnaître qu'il s'agit alors d'un rythme simplement unitaire ? Et l'on en trouve notamment des exemples dans la liturgie, en particulier dans la récitation de prières.

Le rythme *plural*, en réalité, se concrète seulement par les moments remarquables apparaissant à la fois comme initiaux dans le *groupement métrique* et susceptibles d'être ordinairement terminaux dans la *période esthétique*, phrase ou membre de phrase, bien malencontreusement qualifié, avec un sens restreint, du nom du rythme, par Reicha et Mathis Lussy. Si l'on tenait à un sens particularisé dans certains cas pour le mot rythme, il conviendrait bien mieux aux courtes formules, analogues aux *pieds* prosodiques dans la verisfication, pouvant être considérées comme les éléments de formation des membres de phrase.

Les moments remarquables dont il vient d'être question peuvent du reste être déterminés bien autrement que par l'énergie périodique d'accentuation, et, dans toute musique non purement monophone, ils le sont en réalité le plus souvent polyphoniquement par des procédés divers appliqués d'instinct ou volontairement par les compositeurs et dont on peut se contenter de citer le plus banal dans la pulsation périodique, souvent avec une très faible intensité, d'une basse volontiers chargée, non sans motif plausible, du rôle de balancier dans l'équilibre métrique. Et l'on peut dire que toute expérience musicale touchant un fragment non monophone est incomplète si elle est purement mélodique.

Il faut remarquer encore qu'une même unité rythmique peut se subdiviser, dans des parties distinctes mais simultanées, d'après des fractionnements différents, par 2, 3, 4, 5, etc...

On est amené ainsi à une conception identique pour le *temps* et la *mesure*, celle d'unités

numériques d'ordre plus ou moins grand, d'après certains rapports simples, en analogie avec la considération d'unités proprement dites, de dizaines, de centaines, etc...., dans le système de numération décimale.

M. L. confirme expérimentalement le fait connu de tous, que le rythme musical, absolu dans son principe, ne l'est jamais dans son application, non plus que le rythme à la vérité plus libre de la déclamation. Ces variations esthétiques de la vitesse oscillant autour d'un même mouvement moyen doivent toujours garder une proportion instinctive laissant transparaître le rapport numérique. Mais leur appliquer une analyse rigoureuse et leur assigner des lois peut sembler une tentative quelque peu illusoire. M. L. constate du reste, non sans ironie, que des théoriciens ont trouvé, les uns beaucoup de régularité relative, les autres beaucoup d'irrégularité dans le jeu d'artistes différents également notables (p. 397). Ceci n'est pas pour surprendre, étant donnée la diversité des tempéraments pouvant amener des interprétations également acceptables, malgré leur variété. Quant à l'exemple cité p. 401, à propos du jeu d'un virtuose célèbre exécutant sa propre musique, il est permis de penser qu'il ne jouait pas ce qu'il avait écrit, ou qu'il n'avait pas écrit ce qu'il voulait être joué.

En résumé, tout en ne nous apportant peut-être pas, avec ce livre conçu du reste dans un but spécial, une formule définitive pour la Théorie générale du Rythme, l'auteur justifie plus que largement la modeste prétention qu'il s'attribue (p. 30), de présenter une importante contribution à cette étude, et les musiciens pourront en outre trouver, dans la partie qui traite de l'expression dans la déclamation, d'utiles considérations et des aperçus ingénieux au point de vue de l'accentuation et de la prosodie qui les intéresse particulièrement.

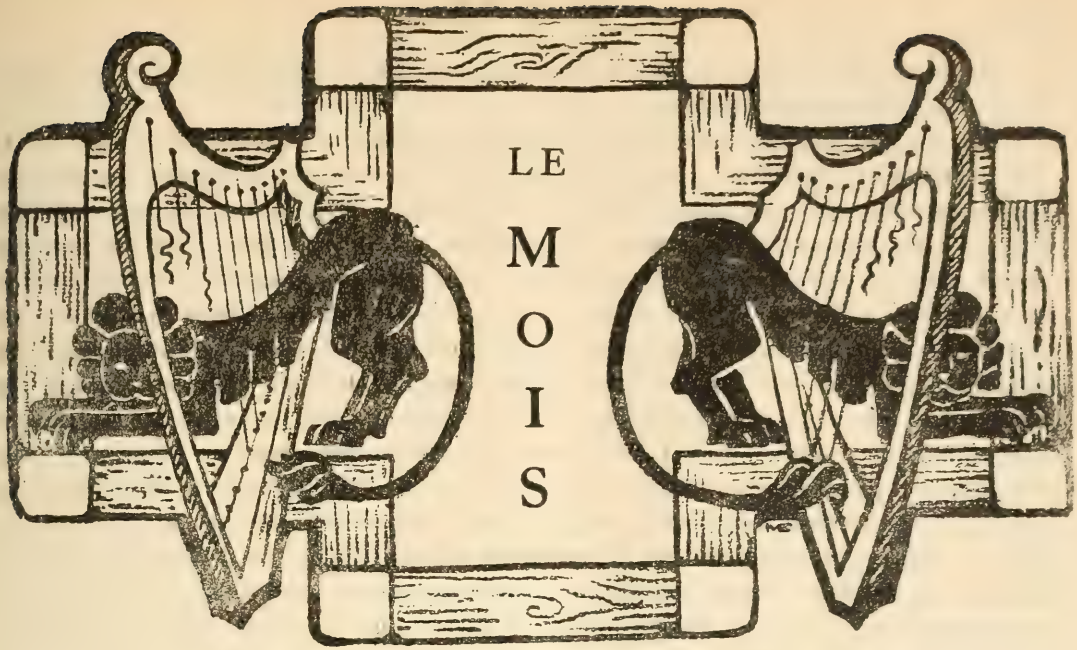
ANSELME VINÉE.

TORREFRANCA (Fausto). — *Giacomo Puecini e l'opera internazionale.* (Turino, Bocca, 1912, in-12 de 136 pp. £ 2.50).

Très courageux, ce livre de notre collègue, s'attaque à la situation humiliée de la musique italienne, et prend comme exemple la déchéance de l'opéra vériste dont Puccini est le protagoniste. L'auteur de la *Bohème* passe ici un mauvais quart d'heure, ainsi que ses soutiens, les grands éditeurs, hors desquels, en Italie, il n'y a pas de salut musical. On pourrait évidemment plaider la cause de ces *opérateurs* qui, après tout, ont eu le droit de chercher le succès et l'argent. Ils vendent un produit qui ne plaît pas à tout le monde mais que personne n'est forcé de consommer.

Pour l'artiste italien cependant, la main mise sur l'art musical par ces puissances mercantiles, constitue un danger, et devant cette *camora* artistique le beau geste de la révolte s'impose. La France suivra avec plaisir et encouragera certainement ces jeunes libérateurs du territoire musical, et la critique lira avec profit cette analyse bien conduite. Je ne sais cependant si tout le monde souscrira à la thèse fort originale de M. Torrefranca, qui consiste à prétendre que l'italien a un tempérament de symphoniste, et que son goût, son talent même pour la musique de théâtre doit être considéré comme une décadence. En tout cas, la soutenance d'une idée de ce genre au pays de Verdi est un symptôme.

L. M.



Les Théâtres

IDOMÉNEE — LA SORCIÈRE — FERVAAL

Quand le hasard se mêle de nous donner des leçons d'histoire, il ne le fait pas à demi; dès qu'il se pique d'intentions didactiques il résiste mal à la tentation d'être pédant. Il est toujours disposé à trop prouver et à entrer dans les démonstrations qu'on ne lui demande pas. Très fier de son éloquence souvent célébrée, il joue les compères de revue, opère des rapprochements, des présentations, fait parler les faits et ne nous laisse que le soin de tirer une conclusion facile.

En voyant avec quelle astuce renouvelée de Rip et Bousquet notre vieux Fatum échelonnait les tentatives lyriques de ce mois pour amorcer une discussion générale sur les genres, les classes et les catégories, j'ai compris de suite que ma tâche de critique allait être singulièrement simplifiée et que je devais laisser la parole à l'incorrigible bavard pour la plus grande édification de mes lecteurs.

Avec cette nonchalance et cet affectueux détachement qui caractérisent le personnage, il me proposa de faire défiler sous mes yeux trois réalisations différentes de l'idéal lyrique, trois étapes de son histoire : l'opéra où le compositeur a réduit le librettiste en esclavage, l'opéra où le librettiste s'est vengé en imposant sa loi au musicien et enfin le drame lyrique unifié, sorti, poème et partition, d'un même cerveau et qui répond dans l'esthétique française au nom gracieux de " Wort-Ton-Drama ".

Il dit, et avisant le directeur du Théâtre des Arts, l'invite courtoisement à nous exposer sa conception du spectacle musical.

M. Rouché, gagnant l'avant-scène, a répondu avec grâce : " J'ai fait trois fois le tour du monde lyrique. J'ai abordé tous les genres, exploré tous les milieux artistiques, étudié toutes les époques. Mon chef d'orchestre distribua tour à tour à ses administrés les accords parfaits de Lully et les appoggiatures non résolues de Ravel. Mes peintres, mes poètes, mes danseurs ont trouvé en moi le plus patient, le plus complaisant et le plus courageux des collaborateurs. Je les ai présentés en liberté, je les ai laissé improviser, j'ai souscrit à toutes leurs audaces, de peur d'offenser la beauté inconnue. Si je livre généralement mes batailles sur un étroit plateau, assez vaste en somme pour les ébats de la frêle Napierkowska, naïade d'une " Source Lointaine " où murmure un flot si frais de musique sincère et ingénue, je sais aussi, quand il le faut, changer mon terrain de combat : pour Trouhanowa j'ai loué la vaste scène du Châtelet et pour l'apothéose du gymnase rythmique de mon ami d'Udine je ferai agrandir le Trocadéro. J'ai goûté à tous les fruits de l'arbre de la science théâtrale, je suis donc un peu blasé. Je ne crois plus au " métier ", je n'ai jamais cru à l'esthétique officielle, j'incline par raisonnement et par goût à un amateurisme élégant qui chagrine certains professionnels mais qui contente mon secret scepticisme. Et voilà pourquoi j'éprouve aujourd'hui un plaisir complet à monter de délicats spectacles fragmentés à ressusciter pour un instant, le prologue de Thésée ou un acte d'Idoménée, avec une sorte de philosophie attendrie, sans chercher à masquer la pauvreté des livrets, sans me soucier d'une vaine mise en scène — n'êtes-vous pas las de toutes ces puériles virtuosités ? — heureux seulement de voir s'évader de mon petit orchestre ainsi que d'une cassolette ce parfum musical des siècles morts qui tremble dans les airs comme la fumée bleue de l'oliban ou de la myrrhe ! "

Mon guide sourit avec malice et m'entraîna chez M. Albert Carré à qui il posa les mêmes questions. Le directeur de l'Opéra-Comique nous répondit d'une voix nette et tranchante :

" Mon public n'est pas blasé. Il me demande des émotions théâtrales directes et positives. Il veut une anecdote, des péripéties, de grands chanteurs, de beaux décors, une mise en scène vivante et même, par surcroît, une partition de bonne musique. Je ne puis pas toujours réunir dans la même soirée tous ces éléments mais des expériences comme celles de la Tosca et de Bérénice m'ont appris à discerner ceux d'entre eux que je ne saurais sacrifier sans danger. Aujourd'hui j'ai la sensation d'avoir rempli toutes les conditions du jeu. L'aventure de la Sorcière est une belle aventure, mouvementée, passionnée, pittoresque et d'un intérêt qui ne faiblit pas. C'est du meilleur Sardou, expurgé d'ailleurs de toute littérature indiscrète. A défaut de personnages doués d'une psychologie nettement lyrique — la presse en a eu un gros chagrin, je ne sais pourquoi ! — ce sujet réunit un certain nombre de situations et d'atmosphères très musicales, ce qui n'est pas un mérite négligeable. Erlanger en a tiré une partition d'une qualité inattaquable, sobre, nette, distinguée, expressive ; tous les artistes, même ceux qui avaient trouvé un peu grinçant le lyrisme d'Aphrodite, ont admiré la belle tenue musicale de cette nouvelle œuvre, et l'adresse du compositeur à éviter les pièges du vérisme tendus sous ses pas par son trop habile collaborateur. Etant donné que je ne suis pas ici uniquement pour

essayer sur les contribuables de la troisième république des pièces d'avant-garde et que, d'ailleurs, on ne m'apporte pas toutes les semaines un Pelléas, j'estime avoir trouvé dans la Sorcière l'œuvre lyrique pouvant servir de type à l'exploitation normale de mon théâtre, l'œuvre qui tient compte des aspirations de la foule sans flatter son mauvais goût, l'œuvre qui force l'estime par sa parfaite honnêteté. Que les délicats se donnent la peine d'apprécier la nuance. S'ils ne me soutiennent pas dans cette tentative je cesserai de lutter plus longtemps pour des ingrats et simplifierai d'un seul coup mon existence directoriale en me faisant naturaliser italien. "

Epouvantés par cette menace, nous avions déjà fui et cherchions bientôt dans les coulisses de l'Académie Nationale de Musique à cerner M. André Messager pour lui arracher des déclarations définitives sur Fervaal dont s'achevait la répétition générale mouvementée. Pendant que mon compagnon s'acharnait à cette inutile poursuite je m'immobilisai soudain derrière l'huis mal clos du petit foyer de la danse et, retenant mon souffle, m'appliquai à ne rien perdre de la curieuse scène qui s'y jouait. Le maître Vincent d'Indy, entouré de ses disciples bien-aimés, leur adressait une paternelle homélie. Il avait jeté sur son frac le manteau du voyageur et tenait à la main un léger bagage ; insoucieux de la date lointaine que les médecins de Guilhen tentaient d'assigner à la prochaine représentation de son œuvre, le compositeur se rendait à Florence et, oublieux des âpres Cévennes de carton, peintes par MM. Rochette et Landrin, souriait déjà au fin profil de la colline violette de San Miniato. " Encore un peu de temps, mes enfants, dit-il d'une voix affectueuse, et je ne vous verrai plus. Recevez mes adieux. Je veux vous laisser ce soir des paroles mélancoliques. Ce départ, ce retour sur moi-même, cette résurrection de Fervaal qui efface vingt ans de ma carrière et m'oblige à mesurer le chemin parcouru, tout m'invite à un examen de conscience. Je veux m'y livrer avec vous avant de nous séparer.

" Je vous ai consacré ma vie et vous savez combien je vous aime. J'y ai quelque mérite. Ne protestez pas : je sais.... vos consciences sont pures. Mais voyez ce que vous avez fait de moi depuis que je me suis voué avec tant d'enthousiasme à votre éducation musicale. Par affection, par respect, par prosélytisme vous m'avez peu à peu retiré de l'humanité. Vous m'avez dépeint aux passants comme un surhomme, vous leur avez dénombré bruyamment toutes mes vertus, expliqué toutes mes croyances, analysé mon éthique, ma morale et ma religion au risque de faire suspecter ma modestie. Les badauds qu'enchantent toujours les spécialisations m'ont immédiatement sacré musicien vertueux, noble et hautain et n'en démordront plus jamais. Je mourrai couronné de ces trois adjectifs hérissés d'épines invisibles.

" Et pourtant j'ambitionnais une gloire plus pure que celle du surhomme : vous qui venez d'entendre ce Fervaal, ne comprenez vous pas que je pouvais être cette chose bien plus belle : un homme, un homme qui aime, qui souffre, qui se bat contre ses passions, qui tombe et se relève. Pourquoi m'avoir étouffé sous cette réputation d'impassibilité et de puritanisme inflexible ? Pourquoi tant d'âmes ingénues doutent-elles aujourd'hui de ma sensibilité ? Pourquoi n'avez-vous pas permis qu'on dissocie mon instinct de mes théories ? Pourquoi m'avez-vous contraint, par votre zèle indiscret, à continuer dans les rues, dans les salles de concerts et sur

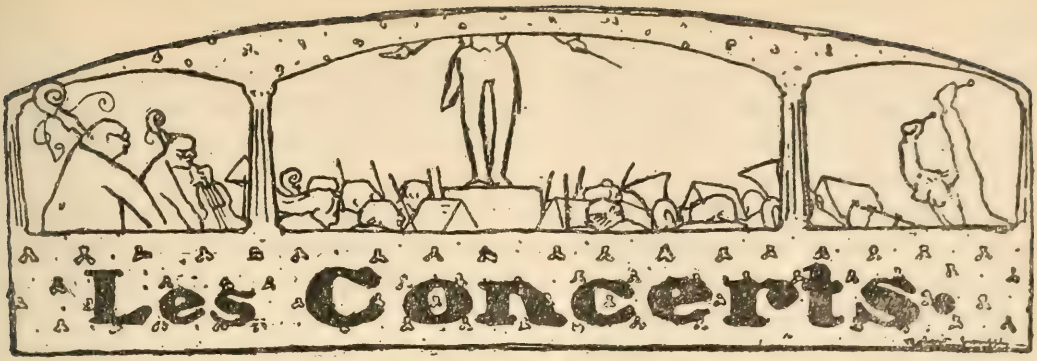
les places publiques des leçons qui devaient être terminées au seuil de notre Schola ? Entraîné par vos questions pressantes j'ai fait souvent figure de magister alors que j'avais à parler en artiste.

" Gentiment, affectueusement, ne m'avez-vous pas mis souvent en fâcheuse posture par l'exagération de vos innocentes théories ? Pourquoi avez-vous la désobligeante manie de m'attribuer le monopole de l'art " hautement sincère et désinteressé ? " Il est entendu maintenant que telle est ma spécialité dans la société contemporaine. Ne sentez-vous pas l'absurdité de cet exclusivisme qui irrite à juste titre plus d'un musicien de bonne foi faisant valoir des droits égaux à un tel hommage. Pourquoi cherchez-vous à tout prix et proclamez vous ma prétendue ressemblance avec mon maître César Franck ? Pourquoi faites-vous de moi un monomane et un spécialiste de la construction mathémathique ? Vous savez bien que je suis capable de fantaisie et ce n'est pas un paradoxe de prétendre que le Prélude à l'Après-midi d'un Faune est musicalement construit avec beaucoup plus de logique et de rigueur que mon Jour d'été sur la montagne ! Du jargon didactique indispensable à mes leçons vous avez fait votre langage quotidien, apportant dans la vie vos préoccupations scolaires et pliant la musique à votre discipline intellectuelle. Je porte dans l'univers l'effroyable responsabilité d'avoir desséché toute une jeunesse en lui communiquant la passion coupable de la morphologie ! Grâce à vous je passe pour un maître intransigeant et autoritaire, modelant le cerveau de mes élèves à l'image du mien... et, nous pouvons bien l'avouer, les meilleurs d'entre vous font du Debussy !... Vous avez sans cesse travaillé à multiplier de tels malentendus entre le public et mon œuvre. Peu de gens connaissent aujourd'hui mon véritable visage et lorsque je m'écrie : " Laissez venir à moi les petits enfants de la génération nouvelle " les petits enfants, qui ne me voient qu'à travers vos récits, n'osent plus s'approcher !

" Vous n'avez pas compris la leçon de Fervaal. Vous n'avez vu dans cette partition que la brochette des vingt-sept thèmes et le plan tonal. Ecoutez mieux cette œuvre qui constitue un aveu plus sûr que ma sonate en mi. Comprenez enfin que j'ai exalté dans cette fable le triomphe de l'esprit sur la lettre, de la religion du feu sur celle de l'eau, que j'ai salué l'avènement de la loi d'amour abolissant la loi de crainte ! Je suis Fervaal ! J'ai tué Arfagard d'un revers de glaive, je veux quitter la vallée étouffante où vous m'aviez muré dans une chapelle votive et je veux monter vers les sommets, vers l'air pur, vers la Cravann nouvelle, brillante de clartés. Voyez ! j'ai pris dans mes bras, notre chère Schola, plus lourde que le corps inanimé de Guilhen, et malgré ce poids écrasant, je monte vers mon idéal ! Hogué ! Ha ! suivez-moi, plus haut, toujours plus haut !... le jeune Amour est vainqueur de la Mort !... "

En proie à la plus vive exaltation, le maître avait peu à peu élevé la voix. Sa parole enflammée résonnait maintenant jusqu'aù fond des couloirs déserts et déjà, attirés par le bruit, quelques fonctionnaires inquiets apparaissaient à l'horizon. Ne voulant pas être surpris à mon poste d'observation, je quittai ma cachette et m'éloignai à pas lents, après avoir soigneusement répandu sur mes traits une expression de trompeuse indifférence.

Emile Vuillermoz.



CONCERTS COLONNE

Fin d'année

Il est probablement nécessaire que, pour préparer les nouvelles modes, les fins d'année dans nos grands concerts symphoniques soient sans intérêt. Presqu'aucune œuvre nouvelle ne s'y aventure ; seules, les indestructibles symphonies de Beethoven en assurent l'honorable liquidation.

Toutefois on y peut trouver matière à réflexions assez justement mélancoliques, en constatant combien peu nous avons la religion du souvenir et, pas du tout, le culte de nos morts, — qui en valent pourtant bien d'autres.

Pourquoi tant d'indifférence pour notre grand Rameau ? Pour Destouches, à peu près inconnu ? Pour Couperin, le plus poète de nos clavecinistes, dont la tendre mélancolie semble l'adorable écho venu du fond mystérieux des paysages où s'attristent les personnages de Watteau ? Cette indifférence devient coupable, en ce qu'elle donne aux autres pays — si soigneux de leurs gloires — l'impression que nous ne tenons guère aux nôtres, puisqu'aucun de ces illustres français ne figure sur les programmes, pas même à ce moment de l'année où il est d'usage de se rapprocher des vieux parents. Par contre, on y trouve Parsifal.

Plusieurs théâtres se disputant l'honneur de représenter ce chef-d'œuvre, — ils ont bien raison : le chef-d'œuvre est chose rare ! l'opportunité de le jouer au concert devient contestable. Puis, ne sent-on pas comme une fausse note dans cette poursuite ? Ne ramène-t-on pas Parsifal au rang d'une simple " actualité ", figure désagréable pour les fidèles, allant, au surplus, à l'encontre de ce qu'en a toujours voulu Wagner. Ce n'est certainement pas en vain qu'il avait organisé le pèlerinage de Bayreuth... il sentait bien que Parsifal ne s'adaptait à rien de contemporain et que, pour en conserver, intact, le mystère, il fallait l'isoler des préoccupations quotidiennes.

Bayreuth supprimait le quotidien, rien n'y troublait la religion pour le dieu, bien au contraire, tout vous en entretenait, quelquefois par des moyens discutables. C'est ainsi que l'on montrait la table où Wagner venait boire la bière ; la fraulein mafflue qui portait le Graal ;

des serviettes de toilette, même, s'ornaient des premières mesures du prélude, brodées en fil rouge. Il faut avouer que c'était là un moyen de diffusion aussi imprévu qu'admirable ! Le public n'étant pas exclusivement composé d'esprits délicats, cela n'est, ni foncièrement ridicule ni absolument inutile.

En raison de cette atmosphère patiemment créée autour de Parsifal, on peut se demander ce qu'en deviendra la beauté transplantée, exilée dans des capitales trop civilisées, promptes au scepticisme, troublées par ces mille petites tragédies, que la vie nous force à jouer, sans résultat bien appréciable qu'une diminution de sensibilité.

Que Parsifal soit de force à secouer ces misères est hors de doute. Aussi, honorons-le, donnons-lui le tribut d'admiration qu'il mérite. Seulement, n'irritons plus les ombres de ceux qui ont consacré le meilleur d'eux-mêmes à la gloire de la musique française.

Souhaitons, qu'à côté de la *Société Bach*, qui s'occupe si activement de conserver le souvenir de cet ancêtre de toute musique, il se fonde une *Société Rameau*, celui-là est notre ancêtre par le sang ; nous devons bien cet hommage à son esprit.

NOTES SUR LES CONCERTS DU MOIS

Ernest Chausson, sur lequel a lourdement pesé l'influence flamande de César Franck, était un des artistes les plus délicats de notre temps. Si l'influence du maître de Liège a pu servir, indéniablement, quelques musiciens contemporains, elle semble avoir plutôt desservi Chausson, dans ce sens qu'à des dons naturels d'élégance et de clarté, elle opposait cette rigueur sentimentale qui est la base de l'esthétique franckiste.

Croire que les qualités particulières au génie d'une race sont transmissibles à une autre race, sans dommage, est une erreur qui a faussé notre musique assez souvent, car nous adoptons, avec un enthousiasme sans défiance, des formules dans lesquelles rien de français ne peut entrer. Il serait meilleur de les confronter avec les nôtres, de voir ce qui nous manque, et tâcher de le retrouver, sans rien changer au rythme de notre pensée. Ainsi nous enrichirions notre patrimoine.

Franck — car il faut y revenir — avait un prodigieux insouci du temps, car il ignorait l'ennui... Quand il " commence " bien, on peut être tranquille, mais quelquefois il peine à trouver ce qu'il veut dire. Son génie s'essouffle dans un curieux mélange d'extrême complication, coupé par des élans dramatiques ou pompeux, écourtés, non par faiblesse, mais parce que sa loyale simplicité répugnait à de tels moyens. On retrouve un peu de tout cela dans la musique de Chausson qui, tout de même, se débarrasse, et marche dans un chemin bien à lui.

Le Poème pour violon et orchestre que Monsieur L. Capet a joué avec une chaleureuse conviction, contient ses meilleures qualités. La liberté de sa forme n'en contrarie jamais l'harmonieuse proportion. Rien n'est plus touchant de douceur rêveuse que la fin de ce Poème, où la musique laissant de côté, toute description, toute anecdote, devient le sentiment même qui en inspira l'émotion.

Ce sont des minutes très rares dans l'œuvre d'un artiste. Pour nous, elles s'accompagnent du regret de sa fin prématurée, qui empêcha son charmant génie d'accomplir sa complète évolution, dans des œuvres d'ardente et fine musique.

* * *

A midi, quand j'entrai dans ta chaumière sombre,
Tu dormais, succombant à la chaleur du jour.
Tes cheveux dénoués flottaient, noirs et sans nombre :
Je te vis et sur moi planaient encor dans l'ombre
Les grandes ailes de l'Amour !

(*A Marie endormie*, A. Brizeux.)

Sur ces vers beaux et tranquilles, Monsieur J.-Guy Ropartz a écrit une musique troublante et qui, volontiers, serait amoureuse, si la muse de Guy Ropartz n'était une personne sévère qoi n'incline pas vers ces jeux... L'orchestre soupire, s'élance, se passionne, puis s'endort. La tendre fatigue, la lourdeur passionnée de l'heure, — la musique peut aller plus loin que les mots ! — semblent avoir moins préoccupé l'éminent directeur du Conservatoire de Nancy, ou, du moins, il les retient dans l'ordonnance des périodes de ce morceau, qui n'est pourtant qu'une esquisse. Pourquoi " les grandes ailes de l'Amour ! " sont-elles en *ut* majeur ? C'est un ton qui éclate, quelque précaution l'on prenne ; du reste, il n'y manque pas et réveillerait sûrement Marie, si J.-Guy Ropartz ne refermait vite sur elle les harmonies doucement fléchissantes qui concluent cette esquisse, écrite de la manière la plus experte.

* * *

La beauté de l'andante du concerto pour violon de J.-S. Bach est telle, que, très sincèrement, on ne sait plus où se mettre, ni comment se tenir pour se rendre digne de l'entendre ! Elle nous hante longtemps après, et l'on s'étonne, en sortant dans les rues, que le ciel ne soit pas plus bleu, et que le Parthénon ne surgisse pas de terre. La trompe féroce des autobus a vite fait de remettre les choses à leur place accoutumée.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

" Si c'était au Châtelet, qu'est-ce qu'il prendrait ! "

" Il ", sauf le respect que nous devons au lecteur, était un honnête jeune homme, lauréat d'un de ces innombrables concours qu'organisent journellement les diverses revues en *a* pullulant dans la musique et ailleurs. Et " ce qu'il a pris ", ce sont seulement quelques " chut ! " bénins et indulgents eu égard à son étonnante adaptation des lois du solfège et du style.

Heureusement, cela se passait dans l'immeuble si bien élevé de la rue La Boétie : d'où l'apostrophe ci-dessus fidèlement transcrite. Nos lecteurs savent, en effet, par notre éminent confrère, comment on a coutume de pratiquer au Châtelet le *Respect dans l'Art.*

" *Beware of Concerto !* " disions-nous le mois dernier : et voici que ce prudent avis reçoit les plus singulières confirmations. Le grand Camille (nous parlons de M. Chevillard) et le petit John lauréat méditent sans doute, chacun de leur côté, sur les méfaits de ce véritable " pick-pocket " de l'art, et peuvent se livrer, l'un et l'autre, à de tristes variations sur le même thème. Il n'est pas jusqu'à votre serviteur qui ne soit mis, toujours à propos du *Concerto*, dans la douloureuse obligation de faire des excuses au digne et excellent Henri Ravina, inconsidérément impliqué, par voie de comparaison, dans la paternité de la lourde cadence en style Hans de Bülow qui " rafraîchissait " le Concerto en *sol* de Beethoven : un aimable correspondant que nous remercions [1] ne nous fait-il pas savoir que ce rajeunissement est dû à la plume experte de M. Camille Saint-Saëns ? Pauvre Ravina ! Pauvre Bülow ! Pauvre *Professor Knatschké !* Eux aussi peuvent répéter en chœur : " *Beware of Concerto !* "

Cependant, le dimanche précédent, on avait pu voir le violoncelliste Joseph Salmon affronter la redoutable épreuve, mais dans d'autres conditions, car l'œuvre de M. Jongen pourrait vraiment s'appeler un " minimum de concerto ". L'orchestre, toujours bien traité, y occupe une large place, et la virtuosité du soliste y demeure soumise aux exigences de la musique, circonstance tout-à-fait favorable au jeu sobre et équilibré d'un artiste tel que M. Salmon. La souplesse et l'abondance mélodiques paraissent être les qualités prépondérantes du *Concerto* de M. Jongen. Il discourt musicalement à la façon d'un orateur distingué, mais un peu trop confiant dans ses dons naturels. Sans doute, l'habile disposition des instruments, la correction de l'écriture suffisent à protéger cet aimable ouvrage contre la qualification péjorative d'improvisation. Mais l'incertitude et l'instabilité de son plan, assez diffus et souvent *monotone* (au sens étymologique de ce mot), donnent un peu trop l'impression d'une œuvre due à quelque musicien bien doué et instruit, qui raturerait fort peu et accepterait

[1] Notre rédacteur en chef a reçu, en effet, la lettre suivante :

Mon cher ami,

Dans votre numéro du 15 courant je lis ceci, à propos du 4me *concerto* de Beethoven interprété, peu de jours avant, par Harold Bauer aux concerts Lamoureux :

" La *cadence* d'Outre-Rhin, prétentieuse et difforme, s'allonge ridiculement : le chef d'orchestre lui-même marque avec raison quelque impatience en présence de cet étalage dû à un quelconque Hans de Bülow, rafraîchissant Beethoven par des formules pianistiques qu'un Ravina n'eût point reniées, comme l'on rafraîchit, à Berlin ou à Stuttgart, les vieux tableaux des Primitifs par des tons subtilement choisis dans la palette des chromos... "

Ayant assisté personnellement au concert, je me crois obligé de rectifier l'erreur commise par le critique M. A. Sérieyx et de vous dire que les cadences jouées par Bauer (de plein accord avec M. Chevillard) étaient celles de M. Camille Saint-Saëns.

En vous remerciant d'avance, je vous serre cordialement la main.

ALFRED CASELLA.

sans contrôle les produits parfois très inégaux de son imagination. Peut-être le finale, assurément mieux conçu et plus solidement charpenté, échappe-t-il à cette critique.

Le chapitre des nouveautés qui, comme les jours, raccourcit en décembre, comporte encore un long poème pour chant et orchestre de Mad. M. Labori, *Le cœur de Hialmar*, et deux brèves mélodies de M. Xavier Leroux. Pour être juste, l'attribution des éloges semble devoir être faite en rapport inverse : le long poème, au cours duquel Mlle Alice Raveau put montrer à loisir sa fort belle voix, appartient à un genre un peu trop voisin de la Cantate de concours. Cette musique officielle commande le respect... et surtout la brièveté des commentaires. On l'entend, rien n'y choque, puis l'on passe à autre chose.

Autre chose effectivement sont les deux mélodies de M. Leroux. Que nous voici loin du *Nil* ou d'*Astarté !* Cette trop discutable " première manière " nous avait mal préparés à la discrétion et à la sobriété des moyens, à la bonne tenue dans les effets de voix comme dans ceux de l'orchestre, par quoi se distinguent ces mélodies et surtout la première, *Résistance*, la plus récente probablement et aussi la meilleure, avec son mélancolique dessin obstiné, sa tristesse de bon aloi, émouvante et point déclamatoire.

Peut-être la seconde, *Lamentation*, porte-t-elle des traces encore trop reconnaissables de la lecture assidue de modèles d'ailleurs excellents. On serait tenté de le croire en écoutant cette admirable *Vie antérieure* d'Henri Duparc, dont le talent accompli de Mme Jeanne Raunay fait comprendre toute la profondeur, aussi bien qu'il exprime la poignante émotion du *Manoir de Rosemonde* et la douloureuse mélancolie du *Pays où se fait la guerre.*

Quoi qu'il en soit, chez M. Xavier Leroux, la qualité de la musique demeurera toujours, croyons-nous, un peu " théâtre ", avec les inconvénients attachés à cette spécialisation. Mais, sauf cette réserve, il serait injuste de ne point rendre hommage en toute sincérité à l'affinement notable, à l'élévation progressive d'un musicien que ses dons indéniables avaient naguère engagé dans une voie glissante, mais que sa culture, peut-être tardive, paraît ramener aujourd'hui vers de plus nobles aspirations.

Et maintenant que, suivant le rite, nous avons fait " place aux jeunes ", n'oublions pas les autres, ces auteurs d'ouvrages classés, peut-être classiques demain, qu'on ne peut sans irrévérence appeler " les vieux " et qui sont souvent plus jeunes que les jeunes : le bon Rimsky, avec sa pittoresque *Sadko* qui, pour l'orchestre, doit tant à *Tannhäuser* ; le délicat Chausson dont la symphonie a pris désormais dans le répertoire instrumental français un rang éminent, justifié par son harmonieuse ordonnance et son intéressante péroraison ; l'impérieux Richard Strauss aux thèmes toujours si vulgaires, mais parfois si somptueusement nippés (comme ceux de son *Don Juan*) qu'on est tenté d'oublier leur basse extraction pour se laisser momentanément éblouir par leur étincelante parure ; enfin, l'auteur de la trilogie de *Wallenstein*, à laquelle on accorde maintenant les honneurs (naguère réservés aux seuls classiques) de la double audition, afin que les fidèles de la série B puissent se convaincre, comme ceux de la série A, qu'en tête comme en fin de programme, avant comme après les extraits de *Parsifal* chantés avec beaucoup de vigueur et d'accent par M. Vilmos Beck, l'œuvre resplendissante et forte de Vincent d'Indy, de ce vrai " jeune " qui la composa entre sa vingt-troisième et sa trentième année,

marque une date importante dans l'histoire de la musique symphonique française au XIXe siècle.

Parmi ces "jeunes" de tous les âges, un seul pourtant aura toujours quelque peine à passer pour un "classique" et, plus encore, pour un "vieux classique" : ce désopilant Chabrier, qui attend toujours sa rue, probablement sans se faire de bile, tandis que sa *Joyeuse Marche*, ébouriffante et débraillée à souhait, soumet à une terrible tentation la bonne tenue, désormais traditionnelle du public des Concerts-Lamoureux, tout émoustillé à l'audition de ce "bon chahut" qui reste en même temps de la bonne musique.

Et notre aimable voisin de s'exclamer avec sa verve bien parisienne : "Si c'était à la *Lune Rousse*, qu'est-ce qu'il prendrait !"

Auguste Sérieyx.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

A propos du psaume de Alexis de Castillon

Le sort ne fut pas heureux qui échut à Alexis de Castillon : sa vie durant, il ne connut ni les triomphes, ni la joie des applaudissements ; les émerveillements du succès ne lui furent pas distribués par la bonne fée Justice ou la maligne fée Hasard : faut-il l'en plaindre ?

Pour qui bâtit un monument à la postérité : pour qui place son idéal non dans la fortune momentanée, mais dans la persistance d'une renommée, qui s'étaye d'année en année, pour qui désire la gloire idéale, pour qui place sa mémoire au-delà de sa propre existence, les jugements des hommes sont bien suspects qui se portent sur un artiste vivant, non que la bonne foi des critiques ou des foules puisse être un instant mise en doute, mais parce qu'interviennent ces facteurs : luttes d'influences, querelles d'écoles, mystères — joyeux, glorieux ou douloureux — des initiations, atmosphères, et toutes sortes de contingences.

Alexis de Castillon connaît donc actuellement, ou plutôt l'œuvre de Castillon connaît une substance et une qualité de gloire supérieures.

Car voici, en effet, ce qui se passe : *on* parle avec émotion du brave et malheureux officier ; *on* s'attriste devant cette jeunesse courbée sous la gloire et la servitude militaires ; *on* s'étonne d'une culture musicale commencée par un Victor Massé ; *on* souligne la rencontre de César Franck et du mobile écolier pénétré des Noces de Jeannette : devant le mince cahier posé sur le cercueil de ce héros de 33 ans (en dehors du psaume 84 exécuté à la Société des concerts, quelques œuvres de musique de chambre, deux suites d'orchestre, une ouverture de concert), *on* s'émeut d'une aussi ingénue sobriété ; au contact de cette musique nourrie, sincère, sobre et haute, *on* proclame le triomphe obligatoire.

Et cet *on*, cet *on* souligné et répété est un composé de toutes les tendances, de tous les groupements.

"Castillon, disent certains, mais c'est notre homme : il est, comme nous, l'élève, l'héritier, le descendant du père Franck ; il était son élève le plus choyé ; il possédait les secrets ; il était initié ; sa gloire est notre gloire ; elle rejaillit sur nous ; notre force s'accroît de sa force ;

son œuvre tient à la nôtre par mille fibres, par mille rapports : regardez, goûtez, comparez : sa musique, notre musique, est la meilleure des musiques. "

" Castillon, répliquent d'autres, mais c'est l'autodidacte type ; c'est le musicien naturel, celui qui s'est formé hors de toute école, hors de toute influence ; c'est l'*indépendant*, c'est le créateur. Il a travaillé avec César Franck, mais il a travaillé aussi avec Victor Massé ; et s'il avait 28 ans avec l'un, il avait 30 ans avec l'autre, et ce sont des âges où l'emprise extérieure n'est guère possible. Non ! l'inspiration de Castillon n'appartient à personne ; elle est de lui, par lui, à lui. "

" Castillon, ajoutent de troisièmes larrons, mais il écrit beaucoup à l'école, bien qu'il n'y ait pas passé ; la structure de ses œuvres, leur développement, tout indique un excellent et souple sujet qui, s'il avait vécu plus longtemps, aurait échafaudé de belles constructions sonores, selon tous les principes, selon toutes les règles ; c'est un tempérament classique ; il suffit de savoir regarder ; il suffit de connaître *la loi de la jungle* ; il en était imbu, il en était possédé. "

Ne concluons pas. Pourquoi prendre parti dans cette querelle renouvelée des *petits-boutiens* et des *gros-boutiens* ; une chose importe : Castillon est proclamé grand musicien.

Il faut noter toutefois que le psaume 84 a été exécuté à son heure ; depuis deux ans l'inspiration sinon religieuse, du moins mystique est à la mode : c'est — pour vous en tenir à la saison 1912 — le psaume prodigieux de Florent Schmitt, véritable forêt sonore, celui de Tournemire, la *légende de François d'Assise* de Pierné. Admirons en silence cette floraison biblique et médiévale.

Mais soulignons, comme il est dit justement dans le psaume de Castillon, que :

aussi bien que le cèdre immense
le brin d'herbe prend une voix.

Et le brin d'herbe de Castillon n'a pas formé une pelouse de parc, mais une prairie somptueuse et grave qui penche vers le fleuve de la vie.

Jean Laporte.

Concerts Divers

A Paris, la trêve des confiseurs n'est pas un vain mot. En musique elle s'exerce avec une heureuse rigueur. Les chanteuses, la bouche emplie de chocolats, demeurent muettes pendant huit jours et les virtuoses, les doigts empoissés de marrons glacés, n'osent toucher le clavier ni l'archet. Alors que l'hiver musical est trop court et que les artistes ne peuvent trouver de salles libres avant la canicule, nous assistons chaque année à ce paradoxal chômage en pleine saison. Et nous attendons encore le héros qui osera briser ce joug absurde ou l'homme habile qui saura comprendre l'opportunité de prendre la parole dans cet impressionnant silence. Mais aucun d'eux ne s'est manifesté cette année.

Les cérémonies musicales prévues se sont déroulées sans surprises. Des pianos ont frémi sous les doigts de Mlle **Haskil**, moderne traductrice d'une littérature pianistique déjà classique, de Bach à Albenitz en passant par Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt et Fauré ; de Mlle Blanche **Selva**, parfaite éducatrice de ses auditeurs, chargée d'un cours d'histoire digitale à la Schola ; de Mlle **Aubert** qui en trahissant à son programme sa qualité de compositeur nous a livré ainsi le secret de ses très musicales interprétations de Beethoven, Schumann et Schubert et de Mlle **Bartzi** qui passe de Beethoven à Saint Saëns et de Schubert à Brahms avec une rare égalité d'humeur.

Les cordes, isolées ou en escouade ont fait de bonne besogne. La charmante Mme **Reol** abandonnant pour un soir le modeste anonymat de son labeur orchestral, nous a démontré, au nom de Kreisler, de Saint-Saëns et de Lalo que Pierné avait en elle une collaboratrice d'attaque: hebdomadairement le groupe **Parent** est venu nous chanter les louanges de Brahms ; **Enesco** assisté de **Risler** se voua gravement à la glorification de Beethoven ; M. **Tkaltchitch** qui répond au prénom de Youro, s'est révélé aussi classique dans ses compositions que dans ses interprétations de Max Bruch et de Dvorak, enfin le Quatuor **Lejeune**, nous transporta à l'époque du père Haydn, ce qui ne nous rajeunit pas.

Peu de rossignols. Ce n'est pas la saison. Bravant pourtant les frimas Mlle Germaine **Chevalet** détaille un trés interessant programme composé de pages adroitement choisies dans Haendel et Schubert ; Mlle **de Febrer** professe un éclectisme résolu en rapprochant Massenet de Chausson, Reyer de Fauré, Dubois de Debussy et Wieniawsky d'Hugo Wolf ; le baryton **Aerts** se dissimule modestement au milieu de nombreux compagnons d'affiche tandis que **Georges Petit**, qui opère lui même, interprète seul, et de remarquable façon, un récital énorme ou se coudoient Haendel, Rameau, Beethoven, Mozart, Schumann, Wagner, Fauré, Franck, d'Indy, Bréville, Reynaldo Hahn, Debussy et Duparc.

Mme Lucie **Delarue-Mardrus** évoque avec un charme prenant les pittoresques cérémonies des fêtes et noces arabes. Mme Sorga et M. Mathieu complètent musicalement cette évocation.

Les **Soirées d'Art** offrent à leurs fidèles des effigies beethoveniennes sculptées par Enesco et Risler ; la **Schola** entreprend une brève " histoire du lied instrumental et vocal " qu'elle illustre d'images sonores empruntées à Lekeu, Ropartz, Chabrier, Fauré et Chausson ; l'**Edition Mutuelle** vide ses cartons et nous invite à feuilleter les œuvres de Le Flem, Bretagne, de Castera, Albeniz, Charles Bordes, Séverac, Philipp, Orban et Guy de Lioncourt; l'**Edition Mathot** en fait autant au cours de ses intimes et hebdomadaires heures de musique ; le groupe d'amateurs et de professionnels l'**A.M.M.A.** vaillamment dirigé par E. R. Schmitz donne un brillant concert pour chœurs et orchestre, nous révèle le Stabat Mater d'E. Moor et nous rappelle de bonnes pages de Rimsky, de Franck et de Ravel ; notre excellent confrère l'**Echo Musical** nous fait parcourir des sites auriculaires infiniment variés sous la conduite de guides éprouvés : Henry Expert, le claveciniste Brunold, le vielleux Michaux, l'artiste protéiforme Fabert et les compositeurs Couperin, Rameau, Chédeville, Boismortier, Séverac, Schmitt, Ravel et Ducasse. Le **Salon des Musiciens** continue à couvrir sa cimaise de toiles multicolores signées Simon, Gabriel Dupont, Mercier, Jean Huré, Georges Sporck et Raoul Pugno. Et la **Société Philharmonique** fait acclamer Bauer et Casals et exalte l'âme allemande dans un poétique festival où Mme Elena Gerhardt assistée d'instrumentistes français réalise la plus parfaite entente internationale.

G. K.

Notre Enquête sur le Théâtre musical belge

Le grand nombre de réponses qui nous sont parvenues menaçant de faire durer la publication de ce referendum plusieurs mois encore, nous avons songé à les réunir en un volume. Chacune sera accompagnée d'une brève notice biographique, de la liste des œuvres et du portrait de son auteur. L'ouvrage ainsi formé constituera, pensons-nous, une encyclopédie unique et précieuse de la production musicale lyrique belge. Il paraîtra prochainement.

Voici quelques avis encore, pour terminer :

Réponse de **M. Edmond Picard**, *Président de la Commission d'Encouragement pour le développement de la littérature dramatique d'expression française.*

Bruxelles, 1er décembre 1912.

Cher Monsieur René Lyr,

Après tant d'opinions par vous recueillies, il me semble que la brièveté est pour moi un élémentaire devoir.

I. — *Les musiciens belges ont-ils beaucoup écrit pour le théâtre depuis 20 ans ?*

Oui, vous ont dit vos nombreux interlocuteurs, tous spécialistes avertis, alors que je ne suis qu'un profane. Et cette abondance étonne et rassure alors que notre public, atteint de " singisme " n'avait de foi et d'admiration que pour les étrangers. Que sera-ce quand nos compositeurs pourront espérer justice et bienveillance ? Le temps en est proche, car notre Ame Nationale se dégage et enfin, nous croyons en nous. Salut à la Confiance !

II. — *Estimez-vous qu'il existe un art lyrique vraiment belge ?*

Oui, oui, oui ! à moins d'être une nation qui aurait, par triste merveille, l'originalité de ne pas avoir d'originalité. Pareil sort serait unique sur la terre et dans l'Histoire. Voyez notre passé politique, industriel, juridique, esthétique ; il proteste avec véhémence contre cette infirmité. Laissez faire nos psychologies. Encouragez les efforts. La moisson sort déjà et sera vraisemblablement superbe. Seuls " les crapoussins " en doutent. Culbutons les crapoussins !

III. — *A quelles causes attribuer le silence où restèrent plongées la plupart des œuvres théâtrales de nos compositeurs ?*

Toujours la même : la sottise de notre public, l'indifférence ou le dénigrement de nos journaux et de nos revues, la manie de n'admirer que l'exotisme, la zwanze ! l'indécrottable zwanze nationale !

IV. — *Comment expliquer le peu de succès que trouvèrent jusqu'à ce jour celles qui furent représentées (sur les scènes nationales du moins) et l'indifférence du public à leur égard ?*

Je viens de l'écrire, mais il est bon de le répéter : le goût malsain, la préférence pour ce qui vient de loin, la haine pour ce qui vient de chez nous.

V. — *Pourquoi les tentatives faites pour mettre en lumière les œuvres lyriques belges, telles le concours d'Ostende, par exemple, ont-elles toujours échoué ?*

Encore la même question ! Donc encore la même réponse ! Il était acquis, grâce notamment aux étrangers divers admis hospitalièrement dans nos gazettes et nos revues, que nous étions un peuple grossier, vulgaire, matériel, sans goût, un simple imitateur maladroit du

génie réservé à nos voisins. A l'appui on citait, avec joie, les propos amers de deux malades : Baudelaire et Mirbeau. Et comme sifflaient ces ténors, nos bons concitoyens chantaient.

Que cette séquelle soit envoyée au diable !

VI. — *Les œuvres lyriques nationales ne seraient-elles pas viables ?*

Voilà que vous y revenez pour la quatrième fois.

Je répugne à me répéter, quoique Napoléon ait dit que la répétition est la plus énergique des figures de rhétorique et quoique je sache par cruelles expériences que les Belges sont " durs de comprenure ".

VII. — *Quelles mesures seraient capables de porter remède à cet état de choses — d'attirer l'attention du public sur l'effort de nos musiciens — en assurant la représentation et l'édition de leurs œuvres ?*

Parler comme je le fais ici, dire brutalement les vérités, taper sur les récalcitrants et les métèques qui s'arrogent le rôle de nous morigéner et qui feraient mieux de retourner chez eux, à moins que quelque cause confidentielle les contraigne à un exil chez nous.

L'opinion est à refaire en Belgique. Elle est honteusement dévoyée. Le devoir est de la rectifier sans relâche. Votre subtile Enquête y aura aidé. Je souhaite que mes propos irrités aient la même chance.

Que de choses à faire en ce sens ! Mais, comme a dit Léon Bloy : " la vie est trop courte pour giffler tout le monde. "

EDMOND PICARD.

Réponse de **M. Octave Maus**, *Président de l'Association des Ecrivains Belges, Directeur de l'Art Moderne et de la Libre Esthétique.*

Cher Monsieur,

Plusieurs des musiciens et hommes de lettres qui ont répondu avant moi à votre enquête ont démontré combien il est absurde de réunir sous une étiquette unique l'expression musicale des Flandres, nettement germanique, et celle de la Wallonie, qui associe à son caractère autochtone des affinités françaises indéniables. Je ne m'attarderai donc pas à discuter la question de savoir s'il existe " un art lyrique vraiment belge ". Il n'y a pas d'art musical belge parce que l'antagonisme de la pensée wallonne et de la pensée flamande ne pourrait fondre ses deux termes sans détruire l'originalité individuelle de chacun d'eux. Mais il y a des musiciens nés sur le sol belge, et ces musiciens ont créé un double courant lyrique.

Qu'il faille fournir à ceux d'entre eux qui ont du talent l'occasion de produire leurs œuvres en public, qui y contredira ? Et que l'équité commande au gouvernement, aux directeurs de théâtres subventionnés de favoriser dans une mesure égale les compositeurs de la Flandre et ceux de la Wallonie, nul ne le conteste. Ce principe est d'ailleurs respecté par les directeurs du théâtre de la Monnaie qui, s'ils montèrent entre autres les œuvres de Blockx, de Gilson, de Tinel et de Van den Eeden, ne manquèrent pas au devoir de représenter celles d'Albert Dupuis, de Charles Radoux et de Joseph Jongen.

Sans doute, une même fortune ne sourit pas à ces efforts divers. Mais à qui s'en prendre, sinon au goût du public, dont les préférences sont aussi obscures qu'imprévues ? N'a-t-on pas vu échouer devant lui des œuvres françaises, italiennes ou allemandes ? Est-il juste de ne le déclarer hostile qu'aux seules manifestations lyriques nationales ?

Sans remonter au delà des dix dernières années et pour ne parler que des ouvrages représentés à Bruxelles, constatons que les partitions indigènes sont loin d'avoir été accueillies avec

indifférence. *La Fiancée de la Mer*, par exemple, créée en Octobre 1902, n'eut pas moins de 31 représentations consécutives ; elle tint l'affiche jusqu'à l'expiration de la saison, avec des recettes moyennes (très honorables à la Monnaie, où le tarif des places est des plus modérés) de 2933 francs. Reprise l'année suivante, elle fut jouée encore 6 fois, réalisant une moyenne de 2732 francs par représentation. *Katharina* fut jouée 20 fois de février 1909 à décembre 1910, avec des recettes moyennes de 3815 francs. Trois fois on dépassa 6000 francs. Dira-t-on que c'est un insuccès ?

Remarquez que *Pelléas et Mélisande*, l'un des chefs-d'œuvre du théâtre lyrique, n'atteignit *en cinq ans* (de janvier 1907 à avril 1911) qu'un total de 18 représentations et qu'*Ariane et Barbe-Bleue*, qu'il faut classer parmi les plus purs joyaux de l'École française, ne fut joué (janvier 1909) que 5 fois ! Qu'est-ce, sinon l'engouement nationaliste, qui a fait préférer à ces deux drames musicaux de haute valeur le banal opéra de Jan Blockx et la filandreuse partition de Tinel ? Loin de leur nuire, l'origine flamande de ces deux musiciens les a heureusement servis dans l'opinion. Mais on incline volontiers en Belgique à se croire persécuté.

Autres chiffres. *Princesse Rayon de Soleil* fut joué 12 fois; moyenne des recettes : 2819 fr. Même nombre de représentations, l'an dernier, pour *Rhéna*, dont on annonce la reprise prochaine; moyenne des recettes : 2623 fr. *Jean Michel* fut joué 6 fois; moyenne des recettes : 2627 fr. *Martille*, 5 fois ; moyenne des recettes : 2572 fr.

En établissant ces calculs, puisés dans les renseignements qu'a bien voulu me fournir l'aimable correspondant central de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, j'ai voulu apporter à votre enquête quelques données d'ordre pratique. On en peut tirer, selon moi, les conclusions suivantes :

Les musiciens belges produisent des ouvrages lyriques qui, représentés avec les soins qu'ils exigent, intéressent tout autant les spectateurs que les partitions étrangères et qui leur sont parfois préférés.

De ce fait naît, pour les pouvoirs publics, l'obligation de seconder l'effort des directeurs de théâtres en leur permettant, par des subventions plus larges, de multiplier les tentatives destinées à mettre le public en contact avec les compositeurs belges. Il existe nombre de partitions inédites. J'en connais, pour ma part, d'excellentes, parmi lesquelles un drame lyrique superbe de Victor Vreuls, *Olivier le Simple*, et une partition charmante de Léon Jongen, *Anne-Josèphe*. L'une et l'autre (et combien d'autres que l'ignore !) méritent d'être représentées sans délai.

Le seul moyen d'attirer l'attention sur les deux écoles lyriques qui se partagent la Belgique, et la meilleure voie à suivre pour assurer leur développement normal, c'est de fournir aux compositeurs un plus grand nombre d'occasions de se produire. Je m'excuse d'énoncer un pareil truisme : mais votre questionnaire m'y contraint.

Aux musiciens, de leur côté, à choisir avec discernement leurs sujets. Au théâtre, la musique la plus belle ne comble jamais les vides d'un livret sans intérêt. Peut-être est-ce simplement aux puérilités, à l'insignifiance des poèmes traités qu'est dû l'insuccès relatif de certaines œuvres lyriques nées en Belgique. C'est fréquemment la même cause qui empêche les directeurs de spectacles de les accepter. Nos musiciens ne sont, pour la plupart, que des musiciens. Faute de culture, ils s'emparent souvent d'un livret dont ils n'ont pas aperçu les tares. L'expression symphonique leur est d'ailleurs plus familière que le domaine lyrique, qui exige un sens littéraire affiné. C'est, selon moi, en développant en eux ce dernier qu'ils atteindront à une réalisation plus pure et plus élevée du drame musical.

Veuillez agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Octave Maus.

Réponse de **M. Mathieu Crickboom,** *Professeur au Conservatoire de Liège.*

I. Les compositeurs belges ont beaucoup écrit pour le théâtre ces vingt dernières années, malgré l'indifférence de la plupart des directeurs, de la presse, des éditeurs et du public. Tout se tient !

II. Notre art lyrique ne sera pas belge ; il sera wallon, il sera flamand. Pourquoi pas ?

III. La plupart des œuvres lyriques de nos compositeurs sont restées dans l'ombre pour des raisons multiples : 1° Nos éditeurs ne semblent avoir d'autre but que de submerger notre pays sous les excellentes éditions Breitkopf et Peters ; éditer une Sonate ou douze mélodies leur paraît un effort au-dessus de leurs forces. Comment se résoudraient-ils à éditer une partition de 350 à 400 pages ? Ajoutons que nos compositeurs ont le déplorable défaut d'être peu fortunés !

Et cependant, comment arriver à la notoriété si l'on n'est pas édité ?

2° La longue et omnipotente direction du très éminent A. F. Gevaert au Conservatoire Royal de Bruxelles, a été néfaste à l'activité musicale belge. Gevaert n'exécutait à ses concerts, que les œuvres des compositeurs décédés ; un exemple venant d'un musicologue d'un talent si indiscuté devait naturellement être imité un peu partout. C'était si commode ! Et pendant trente ans nous eûmes le règne de l'éteignoir.

3° Nos directeurs de théâtre ne se différencient pas beaucoup des autres directeurs. Mascagni, Léoncavallo et autres Nougués ont plus de mérites à leurs yeux que Gilson, Du Bois ou De Boeck. Ne faut-il pas, avant tout, faire venir au moulin du bureau de location la bonne, la sainte galette ?

4° Jusqu'à ces derniers temps, la critique musicale de nos quotidiens était confiée presque uniquement à des littérateurs fort bien intentionnés sans doute, mais n'ayant avec la musique que des rapports assez lointains, donc mal armés pour défendre une œuvre intéressante.

Que nos compositeurs aient pu vivre pendant trente ans dans l'atmosphère créée par ces différentes causes sans avoir recours au suicide fera l'admiration des générations futures.

IV. Malgré tout, il est injuste de dire, que nos œuvres nationales obtinrent moins de succès que la plupart des œuvres étrangères conçues dans un *style élevé.* Les œuvres d'Emile Mathieu, de Jean Blockx, de Gilson, de Tinel, de Van den Eeden furent aussi bien accueillies dans leur ensemble que les productions hautement artistiques de d'Indy, de Chausson, de Dukas, d'Albeniz, etc. Elles n'obtinrent pas le succès de Cavalleria Rusticana, de La Bohême ou de Quo Vadis, c'est entendu ; mais ce succès là, Wagner le Prodigieux ne l'a pas obtenu, malgré la crise de snobisme suscitée par d'ardentes polémiques. L'heureux auteur des Moulins qui Chantent et du Mariage de Mlle Beulemans deviendra-t-il notre grand compositeur national parce que ces œuvres atteindront la centième ?

V, VI, VII. Toute la discussion porte à faux mon cher Lyr, parce que vos questions sont mal posées.[1] La seule chose qui importe, est de savoir si l'art véritable peut se passer de protection, peut vivre de ses propres forces. Evidemment non.

Il est beau de dire comme notre chaleureux Destrée que nos auteurs écrivent pour eux-mêmes, obéissant à un ordre intérieur. Mais ces auteurs fussent-ils des génies de première grandeur, s'ils ne sont ni édités, ni joués dans de bonnes conditions, leurs personnalités n'acquerront pas toute leur valeur. C'est à l'exécution seulement qu'un compositeur se rend compte s'il a réalisé une partie de son idéal artistique, qu'il peut sainement juger la force expressive de ses idées et leur mise en valeur.

Croyez-vous ? Vous y avez fort bien répondu, en tout cas, mon cher Crickboom, ainsi que tant d'autres Notez que ce n'étaient que des *questions.* D'aucuns y virent, à tort, mon opinion...

Mais ce n'est pas tout : les artistes savent que les œuvres les plus belles, les conceptions d'art les plus hautes, ne s'adressent qu'à une élite. Fidélio, le Vaisseau Fantôme, Fervaal, le Roi Arthus, Pépita Gimenez, Ariane et Barbe Bleue n'atteindront par cela même qu'un nombre restreint de représentations. Faudra-t-il pour cela déclarer ces œuvres *non viables* comme nous y incite votre questionnaire ? Les déclarer inférieures à Faust — celui de Gounod — qui pourrait faire le maximum trois fois par semaine ? Faut-il renoncer à les donner ? Non.

Le remède est simple. Je le soumets à mon ami Kufferath qui retrouve de temps à autre une plume si étonnamment acérée pour tomber les compositeurs belges.

Il faut tout simplement diviser en deux parts égales les subventions que l'on accorde à nos scènes lyriques. Une part pour faire marcher la boîte. L'autre pour représenter les œuvres nationales et étrangères qui en valent la peine.

Cent mille francs pour continuer à protéger la Juive, la Favorite, Cavalleria et Rigoletto, c'est déjà beaucoup.

Voilà mon cher Lyr, mon opinion, on ne peut en suspecter la sincérité car je ne possède en portefeuille aucune partition... même en vue !

Très cordialement, M. Crickboom.

Réponse de **M. Camille Lemonnier.**

Mon cher Confrère,

Je lis avec intérêt votre enquête sur le théâtre musical belge et vous félicite d'avoir pris, en réalisant cette idée une initiative qui met au jour en même temps que l'existence de très réelles valeurs d'art chez nous, les déplorables agissements dont celles-ci ne cessent d'être victimes par suite de l'impéritie ou de la malveillance des directions. Comme mon éminent collaborateur et ami, Léon Dubois, je pense que le théâtre musical compte ici des compositeurs du plus grand mérite, auxquels il n'a manqué pour leur donner la haute consécration publique que des auteurs obtiennent en tout autre pays que des directeurs de bonne foi et de bonne volonté, plus soucieux d'art véritable plutôt que d'intérêt personnel. Tout pour les compositeurs étrangers même de dixième ordre, et le moins possible pour les maîtres de chez nous, même illustrés par des œuvres incontestables.

Bien cordialement votre

Camille Lemonnier.

Réponse de **M. Alfred Mabille.** *Directeur général de l'Instruction publique et des Beaux Arts de la ville de Bruxelles.*

M. A. Mabille a bien voulu nous dire son opinion
nous traduisit ses sentiments de haute bienveillance, et l'intérêt qu'il porte à notre effort :

" La plupart de vos répondants ont accusé le public : c'est injuste et trop commode ! Félix Mottl m'affirmait un jour que le public belge est un des plus compréhensifs et supérieur à beaucoup d'autres. Nulle part on ne fait plus de musique, et de bonne musique, qu'à Bruxelles. Voyez — quoi qu'on en dise — l'affluence fidèle aux Concerts Populaires, aux Concerts Ysaye, et, en général, aux auditions journalières ! L'éducation de notre public se poursuit ainsi depuis des années... Ce qui est vrai, c'est que l'on ignore beaucoup de nos compositeurs, et que ceux-ci ne sont pas encouragés comme ils le mériteraient. On pourrait faire davantage peut-être, pour les aider à vivre et à se faire apprécier. Ce ne sont point les œuvres qui manquent, et le succès accueille celles qui furent représentées. Succès moral, sans doute, plus que pécuniaire, c'est celui qui importe avant tout à l'artiste. Mais est-ce suffisant ? *Princesse Rayon de Soleil*, *Richilde*, pour n'en citer que deux, n'ont pas échoué. Les opéras de Jan Blokx ont seuls, toutefois, connu le vrai triomphe ; c'est qu'ils étaient soutenus par une puissante maison d'édition.

Evidemment, il faut que l'on arrive à produire les œuvres nationales ! Comment ? C'est plus difficile à résoudre... La "*Monnaie*" fait état les frais énormes qu'entraîne chaque création. Et l'on ne peut songer à lui en faire grief. On trouvera peut-être un moyen de concilier les intérêts de tous, en rendant justice à notre art. Je le souhaite de tout cœur, et croyez que personnellement, je seconderai toute initiative en faveur de nos compositeurs... " M. Mabille nous fait remarquer encore que les mêmes plaintes et les mêmes récriminations se produisent, en France, de la part des compositeurs français.

Réponse de M. **Joseph Jongen,** *Professeur au Conservatoire Royal de Liège.*

I. — Un assez grand nombre d'œuvres lyriques belges ont été représentées sur nos scènes nationales au cours de ces vingt dernières années ; elles forment cependant une minorité dans la production des compositeurs qui ont écrit pour le théâtre. Pour ma part je connais pas mal d'auteurs ayant une ou même deux œuvres en portefeuille et parmi celles-ci il y en a de fort remarquables. J'en conclus qu'il en existe encore beaucoup d'autres qui sont ignorées.

Le Théâtre de la Monnaie et le Lyrique Flamand d'Anvers sont à peu près les seuls qui osent créer des œuvres belges. A raison d'une ou deux œuvres par an, c'est peu pour faire connaître les principales productions belges.

II. — C'est une question pour la solution de laquelle il faudrait beaucoup écrire — et encore pourrait-on y répondre ? — Au fond y a-t-il encore des arts nationaux à notre époque ? La Belgique, pays où règne une activité intense, où le travail intellectuel toutes proportions gardées est bien supérieur à celui des autres pays *quels qu'ils soient* est, géographiquement, un très petit pays écrasé par deux nations puissantes et musicalement très différentes de tendances. Les compositeurs belges, Wallons et Flamands divisés eux-mêmes en deux courants très distincts sont influencés (peut-être à leur insu) par les pays voisins. De cette situation sortira probablement un art qui se a bien belge !

III, IV & V. — A la méfiance exagérée du public pour les œuvres belges (aussi bien symphoniques que dramatiques.) La mise en scène d'une œuvre exigeant presque toujours de grands sacrifices de la part des directeurs d'un théâtre, on comprend un peu que ceux-ci ne se sentant pas du tout appuyés par le public qui désertera leur salle dès la seconde représentation, hésitent à boire le bouillon, d'où une méfiance systématique pour les œuvres belges. Le public des théâtres lyriques belges doit avant tout entendre les œuvres *à succès* qu'elles soient allemandes, françaises ou italiennes, du reste presque toujours imposées aux directeurs des théâtres par les éditeurs.

Loin de moi la pensée toutefois de tenir toute œuvre belge pour parfaite. Et c'est le moment de dire que les compositeurs ou librettistes de notre pays ne se sont pas assez inquiétés jusqu'à présent de la nécessité de corser les situations dramatiques par des imprévus, des à-côtés indispensables et qui demandent l'optique théâtrale. Ils y vont trop honnêtement, trop confiants en leur génie créateur. Il leur manque un peu en somme ce que les principaux librettistes français et italiens ont eu trop : des trucs, des ficelles, de gros effets enfin... ! Que voulez-vous, il faut passer par le paraît-il pour *réussir*. Ce qui me fait dire en passant que l'art théâtral est un art de second ordre. (Ce que je vais prendre pour mon rhume.)

VI. — Beaucoup d'œuvres belges ayant été jouées 2 ou 3 fois à peine, il serait difficile de se prononcer. Je pense que beaucoup d'entre elles seraient parvenues à triompher de l'indifférence du public si elles avaient été reprises par la suite ; il faut qu'une œuvre réunisse une fameuse somme de qualités et qu'elle arrive aussi à un bon moment pour s'imposer à la première ou à la seconde représentation.

VII. — Les mesures doivent être prises avant tout par les pouvoirs publics. Qu'on subventionne davantage les théâtres, tout au moins un ou deux à la condition d'imposer des œuvres belges. On n'arrivera pas à un résultat sans sacrifices. Les directeurs de théâtre ne pouvant pas, en règle générale, les supporter, il faut par une presse bienveillante et surtout unanime et bien organisée arriver à émouvoir et à intéresser ceux qui peuvent apporter leur aide efficace à la mise en valeur de nos œuvres nationales.

Œuvres de théâtre de Joseph Jongen[1] : 't Sarka, *ballet mimo-symphonique, joué à la Monnaie en* 1911.

Réponse de M. **Lucien Solvay**, *critique musical de l'*Étoile Belge, *Président de la classe des Belles-Lettres de l'Académie Royale de Belgique.*

Ma réponse aux intéressantes questions de l'enquête que vous avez ouverte, mon cher confrère, sur le théâtre musical belge, est toute entière dans mes feuilletons hebdomadaires de l'*Etoile Belge*. Depuis plusieurs années, chaque fois qu'un opéra d'auteurs nationaux arrive à être représenté, à Bruxelles ou à Anvers, je traite ces questions, du mieux que je puis ; et j'y reviens en toute occasion. Il me serait difficile de reproduire tout cela, dans cette réponse hâtive, qui serait évidemment trop courte — ou trop longue, — et ne dirait jamais mieux que ce qu'ont dit ici, déjà, à ce sujet, les principaux intéressés, les musiciens eux-mêmes.

J'ajouterai cependant quelques mots. Le mal dont les compositeurs belges se plaignent à bon droit, les compositeurs français, en France, s'en plaignent également. Il existe dans l'un et dans l'autre pays, énormément d'auteurs, qui écrivent beaucoup d'œuvres ; et il n'y a qu'une couple de théâtres pour représenter toutes ces œuvres. Alors, c'est la lutte. En France, elle est bien plus ardente encore qu'en Belgique ! Seulement, en France, les théâtres subventionnés sont *obligés* de monter tous les ans un certain nombre d'œuvres " nationales " ; en Belgique, pas. N'oublions pas, en outre, que, ici comme partout, les directeurs de théâtre sont, avant tout, des commerçants. Ils n'ont aucun intérêt à représenter des œuvres du crû, à l'égard desquelles le public sceptique se montrera toujours méfiant, attendu qu'elles n'ont pas reçu la consécration du succès — à l'étranger — et qu'il sera tout naturellement induit, dès lors, à les trouver mauvaises, même si ce sont des chefs-d'œuvre. Ils leur préfèrent nécessairement les œuvres étrangères, bonnes ou mauvaises, d'auteurs connus, qu'ont précédées les trompettes de la réclame et qui, à cause de cela, sont assurées de faire recette.

Pour porter remède à cette situation, un compositeur belge a divers moyens à sa disposition ; voici les principaux :

1° Être très riche, ou très influent ;

2° Obtenir du gouvernement, au profit de la direction, un gros subside, qui couvre les frais largement.

3° Louer une salle de théâtre et faire jouer son œuvre par des artistes qu'il aura payés, devant un public qu'il aura invité.

4° Ecrire sa musique sur un poème flamand, ou bien faire traduire son poème en flamand, et porter le tout à M. Henry Fontaine, à Anvers.

S'il ne lui plaît pas d'employer un de ces moyens — ou s'il ne le peut pas, — qu'il attende patiemment, qu'il fasse les démarches nécessaires, qu'il se remue beaucoup, et qu'il se nourrisse d'illusions : peut-être la chance, un jour, aura-elle pitié de lui, — et alors son œuvre sera représentée, tout à la fin de la saison, en pleines chaleurs, devant un public gavé de musique, — mais du moins pourra-t-il se vanter d'avoir été joué... LUCIEN SOLVAY.

[1] A vrai dire, les ballets ne devraient pas figurer parmi les œuvres qui font l'objet de cette Enquête. Je les cite au point de vue documentaire.

* * *

Il ne nous reste qu'à dégager les conclusions générales de l'ensemble et à remercier tous ceux qui voulurent bien seconder notre initiative. Nous exprimons ici notre cordiale gratitude à nos confrères de la Presse belge, quotidienne et périodique, qui nous accordèrent le plus chaleureux appui. Nous reproduirons dans notre livre des extraits les principaux articles parus au sujet de cette campagne.

René Lyr.

Étranger

LETTRE D'ANDALOUSIE

ALGÉSIRAS

Musicalement l'Espagne est beaucoup moins riche qu'on ne se le figure généralement; cette nation où l'on ne pénètre pas encore très facilement, revêt pour beaucoup un caractère un peu mystérieux, et l'on imagine facilement qu'elle recèle des trésors de musique ancienne, de musique populaire, inouïe et inédite. Illusion pure : la pauvreté artistique de l'Espagne est flagrante et tient à des causes qu'il appartient au sociologue de découvrir. Je crois pourtant avoir observé, chez l'Andalou principalement, que l'orgueil et la paresse, souvent corrélatifs l'un de l'autre, sont les motifs immédiats de l'inactivité artistique : le paysage le plus idiot, la masure la plus délabrée, le tabac le plus malodorant... tout est très joli, très bon du seul fait que c'est espagnol. — Rien n'est beau que l'Espagne, l'Espagne seule est aimable. — Cet orgueil très patriotique, et que quelques-uns trouveront peut-être un peu naïf (pour ne pas dire plus) joint à la température assez élevée du midi, entraînent naturellement l'indigène à ne rien faire de ses dix doigts, et à vivre de la renommée que lui ont léguée des ancêtres déjà lointains ; cela l'entraîne aussi à boycotter la production étrangère ou à l'accabler d'impôts : ce qui est encore une manière de vivre sans faire grand'chose.

Pauvre musique française ! Pauvre Mendelssohn ! Pauvres originalités anglaises ! Que vîntes-vous faire à Algésiras ?... Car c'est tout cela que nous prétendions faire entendre, et que nous avons fait entendre pendant trois mois dans la salle de spectacles du Casino (on appelle ainsi de grands baraquements en planches, construits sur pilotis au-dessus de la mer, et qui ont le mérite immense d'abriter une roulette et des jeux divers). Mais les journaux locaux s'indignèrent : " A quoi sert-il de nous imposer de la musique française (lisez *européenne*), fort bien exécutée sans doute, mais qui ne nous plaît pas ? " Et c'était sincère : l'Andalou ne doit pas se plaire à notre art musical parce qu'il n'y comprend rien ; il nous est arrivé de saisir par de belles nuits, des sonates de Beethoven qui s'échappaient des fenêtres de quelque Algésirienne de talent ; mais il fallait de la bonne volonté pour les reconnaître à travers les rythmes de tango, de garrotin ou de jota dont on les affublait. " Ce qu'il nous faut, disait encore le périodique, ce sont des artistes Espagnols et de la musique espagnole ".

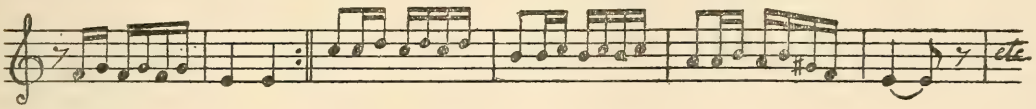
De la musique Espagnole ! Savez-vous ce qu'en Andalousie on appelle musique espagnole ? Ce sont des danses composées à l'aide de bribes empruntées probablement à un fond populaire assez ancien, et, disons-le, assez original. Séparée de la danse, cette musique

est absolument insignifiante. Au contraire unie à elle, elle revêt un caractère imprévu et une signification singulière.

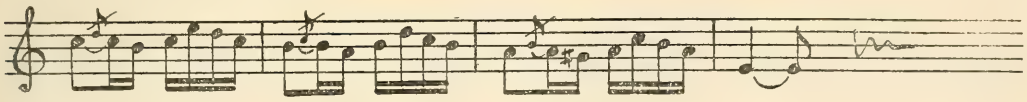
Les danses espagnoles ! Ne vous figurez pas que ce soient constamment des " Zapateos " endiablés et bruyants, des évolutions tumultueuses importées de l'Amérique du Sud, ni les exhibitions d'un goût douteux dont on trouve le modèle chez les graves musulmans.

Evidemment les gitanes connaissent tout cela, dansent tout cela : j'en ai vu qui dansaient le cake-walk ! Elles y sont obligées par le public-tyran, qui, tantôt cosmopolite, tantôt trop enfant, se fatiguerait rapidement des danses calmes, silencieuses, dans lesquelles précisément la danseuse déploie tout son art, toute sa véritable personnalité, et auxquelles nous sommes forcés de nous intéresser vivement.

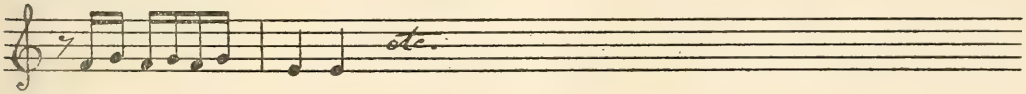
Oui, la vraie danse artistique est calme. En voici une qui m'a frappé, et que je vous retracerai hâtivement. Figurez-vous la salle plongée dans l'obscurité sauf un rayon électrique dans lequel évolue la " gitana " : celle-ci une femme de race, brune, expressive, bien faite et vêtue de telle sorte que pas un de ses mouvements ne passe inaperçu (et pourtant, aucune nudité). La musique est exécutée en sourdine par un petit orchestre à cordes. Après une entrée en forme de marche concentrique, l'artiste se trouve au milieu de la scène, et la musique s'égrène lentement en mineur :



Petit à petit, les bras se sont élevés, les mains frémissant légèrement au-dessus de la tête semblent attirer et fixer le regard de la danseuse, qui doucement pivote sur place avec une ondulation rythmique de tout le corps, scandé de temps en temps par un léger claquement de castagnettes ; — le mouvement paraît vouloir s'animer :



Mais il n'en est rien : le motif obstiné reprend " pp "

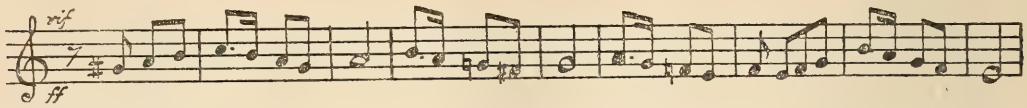


et plus lentement encore.

A ce moment, la danseuse est dans une attitude quasi extatique : l'ondulation qui l'agitait s'est transformée en un frémissement imperceptible qui la parcourt des talons à l'extrêmité des mains, et il y a quelque chose d'hypnotique dans cette situation. D'ailleurs est-ce si invraisemblable ?

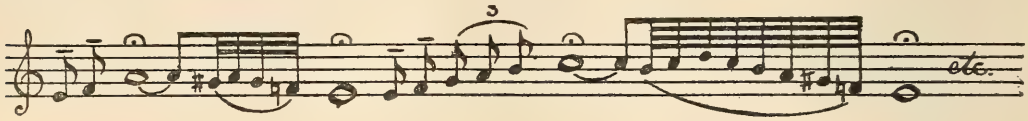
Le jeu de lumière, le silence, la monotonie et la tonalité de la musique, la régularité du rythme, la persistance de la pose, créent une sorte de milieu parfaitement propre à une légère auto-hypnose (il faudrait que le Dr Grasset passe par là) — et malgré soi, on songe qu'il court dans ces veines un sang à moitié oriental, ami du mystère, et qu'il pourrait bien ressusciter les visions dont les Alexandrins se délectaient aux temps déjà si lointains de la belle

orchestique..... Mais le charme est rompu ; un vigoureux coup de talon dans le plancher, et la réalité réapparaît : l'orchestre, à plein son, et avec les cuivres, lance de motif final.

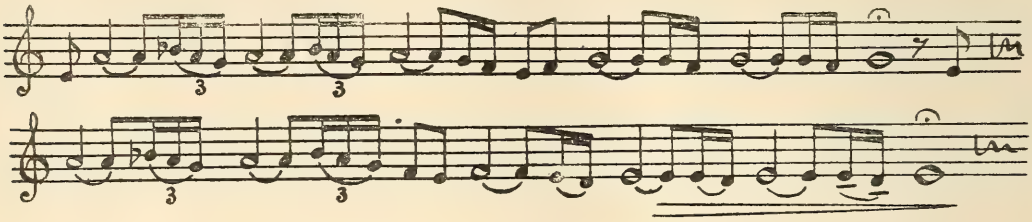


Les castagnettes entrent en jeu, le geste est vaste, accentué, rapide, le rythme marqué avec les pieds impérieusement jusqu'à l'accord final, où la gitane se fige soudain en une attitude superbe.

Le chant tient une assez grande place dans l'art gitane : beaucoup de danses sont encadrées et entrecoupées de fragments mélodiques d'un caractère très spécial, et voisin, certainement cette fois, de la mélopée orientale ; tonalité mineure le plus souvent, mélismes nombreux, inflexions gutturales, échelle chromatique, rien n'y manque. En voici un exemple :



Toute l'Andalousie, d'ailleurs, connaît et pratique ces types mélodiques, parfois c'est la nuit, dans les sentiers qui parcourent les sauvages montagnes de cette région que l'on surprend l'étrange mélopée : c'est un voyageur, un marchand, qui tranquillement assis sur son âne charme sa route en chantant les refrains de son enfance :



N'y a-t-il pas là quelque chose de l'Arabesque qui nous émerveille à l'Alhambra ou à l'Alcazar ? Et pourquoi faut-il que la mémoire humaine soit si peu durable et si peu fidèle ? Sans quoi nous aurions peut-être un stock mélodique important d'un art disparu et qui dut être le digne pendant de l'architecture si frappante d'originalité et de perfection qui se dresse aujourd'hui encore en Andalousie.

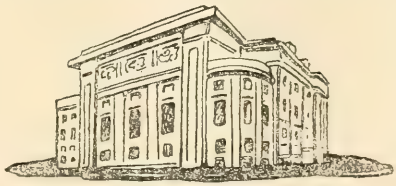
Mais l'Espagnol a laissé s'échapper le trésor musical de l'Arabe vaincu, comme il laisse s'effriter les monuments orientaux dont il s'enorgueillit naïvement — et je crois que l'archéologie de notre art ne s'enrichira pas, dans ces régions, de bien nombreux et bien intéressants documents.

MACHABEY.

LES FAITS DU MOIS

10 DECEMBRE AU 10 JANVIER

Quelques blocs de marbre blanc sortent de terre au milieu d'un trottoir de l'Avenue Montaigne. Les passants, intrigués, commentent cette éruption. ❧ *Julien l'Apostat : le nouveau drame lyrique du nouvel immortel se passera devant la gare Saint-Lazare. Les abonnés de l'Ouest-Etat sont dans l'extase mais cette publicité systématique faite par un officiel au réseau de l'Etat est sévèrement jugée par les indépendants.* ❧ *Tératologie : un soiriste de* Comœdia *rapporte d'une promenade en coulisse cette impressionnante vision : "* Mlle *Edmée Favart montre ses petites dents de rossignol." Le monde savant est en émoi : une commission d'ornithologues vient de se réunir pour discuter la portée incalculable de cette découverte.* ❧ *Les dialogues sur la pierre blanche continuent : "C'est de l'art grec ?" — "Evidemment, puisque c'est du Louis XVI." — "Vous savez que la mise en scène a été confiée à Van Dyck." — "Parbleu ! Il fallait un musicien, on a pris un peintre !"* ❧ *Les tortionnaires : le directeur de l'Opéra et celui de la Schola Cantorum, dans un accès de cruauté inouïe, obligent* Mlle *Bréval, déjà enrhumée, à gravir dans la nuit du 31 décembre les glaciers de la montagne d'Iserlech. Après avoir chanté pendant une heure, les pieds dans la neige, l'excellente cantatrice est obligée de s'aliter. "Au large, maintenant, au large !" s'écrient cyniquement les coupables qui hèlent deux taxis, se font conduire à la gare de Lyon et quittent Paris avant l'aurore. M. Messager s'est terré sur la Côte d'Azur, mais M. Vincent d'Indy a passé la frontière et ne s'est senti en sécurité qu'en arrivant à Florence.* ❧ *Pendant ce temps, les abonnés de l'Opéra, qui en ont vu bien d'autres, attendent patiemment, jumelles en mains, que Fervaal redescende de sa montagne et engagent des paris sur la durée probable de son ascension.* ❧ *Soutenu par les chauds témoignages de sympathie que lui prodiguent ses collègues, M. Raoul Gunsbourg s'élance au pupitre pour conduire Parsifal.* ❧ *Notre collaboratrice,* Mlle *Marie Denizard pose sa candidature à la Présidence de la République.* ❧ *Et la scène montait toujours.*



SWIFT *(Croquis d'Emmanuel Barcet).*

REVUE DE LA PRESSE QUOTIDIENNE

LA SORCIÈRE

LE FIGARO

Il n'est aucune page de cette nouvelle partition qui ne soit traitée avec la plus belle conscience artistique, qui ne soit élaborée avec un souci de perfection et la plus rare ingéniosité dans la technique. Un orchestre d'une admirable sonorité, sans surcharges, sans recherches d'inutile préciosité, entoure l'œuvre entière d'une atmosphère pittoresque, tendre ou tragique, et commente les diverses péripéties de l'action avec une éloquence sobre, d'un effet pénétrant.

De cet ensemble d'une si noble tenue se dégagent quelques pages tout à fait supérieures. Le quatrième acte tout entier d'abord l'interrogatoire de Zoraya dans les souterrains de l'Inquisition de Tolède, dont la musique sombre et concentrée, d'une vérité sinistre, traduit si fidèlement l'impitoyable horreur. Cet acte assurerait à lui seul le succès, certain d'ailleurs, de l'ouvrage.

La couleur riante, ensoleillée, des premières scènes du second acte, dans la demeure de Zoraya, avec le murmure lointain des cloches résonnant dans l'air du soir ; la fête si pittoresque et si vivante de l'acte suivant dans le patio du palais du gouverneur ; à la fin du même acte, la fuite éperdue des deux amants après le meurtre du familier du Saint-Office, tandis que retentissent au loin les derniers échos d'une sérénade : autant de tableaux où l'art du compositeur se révèle varié, expressif, sincère toujours et toujours supérieur.

H. Quittard.

LA LIBERTÉ

Je ne puis le cacher : dans la *Sorcière* il me semble que l'effort du musicien a fléchi. Non que je lui reproche d'avoir sensiblement simplifié et clarifié son style, qui n'a toujours eu que trop de tendance au touffu. C'est malheureusement aussi dans l'intime esprit de son œuvre qu'un changement apparaît. J'y vois avec peine la recherche de la musique le céder à celle de l'effet extérieur, et se marquer le dessein évident d'obéir au goût du public pour le mélodrame. M. Erlanger n'y a d'ailleurs que très imparfaitement réussi. Certes, son expérience du théâtre atteint un succès ; mais en compromettant un peu ses qualités propres, il n'a pu acquérir tout à fait les défauts qui font délirer les foules. Il a pris depuis longtemps de mauvaises habitudes. Un musicien qui a son passé éprouve forcément qu'il n'est pas à la portée de tout le monde d'oublier la musique, et de recommencer la *Tosca*.

Qu'il me pardonne ce mot, et ne croie pas que j'aie pu penser un instant à le comparer à un Puccini ! Son mélodrame n'est point grossier : et à ce qu'il écrit, on verra toujours qu'il est un musicien. Mais le seul fait d'accepter pour livret, je ne dis pas : un sujet — conflit passionnel, au fond, quelconque et fort simple — mais un drame de Victorien Sardou, dans la forme même que lui a donnée ce magistral illusionniste, ne peut qu'indiquer, ou bien une erreur fondamentale sur l'essence de la musique dont on ne peut soupçonner M. Erlanger, ou bien le ferme propos de n'écrire qu'un ouvrage facticement musical. Le procédé scénique de Sardou est en effet le contraire de la musique.

Gaston Carraud.

LE JOURNAL

M. Erlanger a prêté aux acteurs du drame une physionomie et une allure fort expressives, a su les animer, selon leur caractère, d'une vie chaleureuse, d'un accent sincère, vrai, communicatif, et, sous ce rapport, *La Sorcière* me paraît marquer sur ses ouvrages précédents un progrès indéniable (si, toutefois, il n'est pas malséant d'employer le mot *progrès* en parlant d'un artiste aussi expérimenté que M. Erlanger et aussi parfaitement maître de son talent). Il y a aussi dans *La Sorcière* des pages poétiques : l'entrée, au premier acte, de Zoraya cueillant des fleurs au clair de lune, son dialogue avec Enrique, le prélude du deuxième acte, puis le duo où il semble que les deux amants soient enveloppés d'un arome de "musc et de benjoin" exhalé par les cheveux de la belle sorcière ; le petit chœur des mendiants, d'autres encore. Les mouvements scéniques sont menés d'une main sûre ; a ce point de vue, la fin du troisième acte est excellente, avec ses raclements de guitare, ses sorties silencieuses et furtives . . . . . .

Ce que j'ai à cœur de dire, c'est que *La Sorcière* de M. Erlanger, malgré certaines réserves que je me permets de faire et que je développerais si j'en avais ici le loisir, est une œuvre intéressante, robuste, convaincue et *musicale*. J'insiste sur ce mot. On peut aimer ou ne pas aimer la nature musicale de M. Erlanger, mais on ne peut nier qu'il écrive en musique. Et, croyez-le, toute la question est là. Qu'on s'appelle Debussy ou Gounod, Mozart ou Dukas, Palestrina ou Ravel, l'essentiel pour un homme qui se dit compositeur est d'écrire en musique ; qu'on s'aime ou qu'on se haïsse, que l'on s'admire ou se décrie, cela met quand même un lien entre artistes de genres, d'opinions ou de tempéraments divers : ils peuvent être adversaires, ennemis même, ils parlent un langage dont l'origine est semblable, si lointaine, si imperceptible qu'elle soit. Voilà ce qui les différencie de ceux qui prétendent vivre de la composition musicale — que dis-je ? — qui en vivent sans avoir, au préalable, jugé utile d'apprendre la musique. C'est ainsi ; et le tableau des recettes, pas plus que les "communiqués" des courriers de théâtre n'y sauraient rien changer.

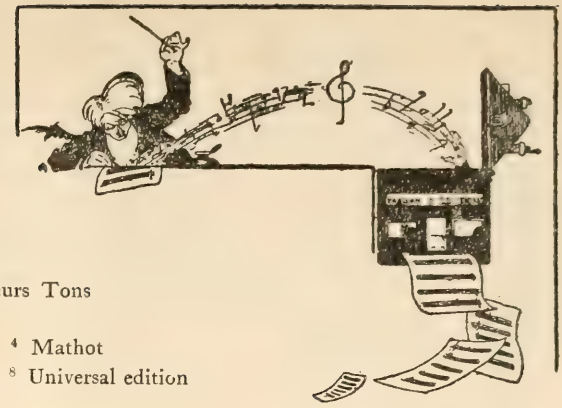
Reynaldo Hahn.

L'Eclair

Le seul genre de musique qui eût réellement convenu ici, comme dans la *Tosca* et dans *Fédora*, c'est la musique vériste. M. Camille Erlanger n'a pas voulu emboîter le pas carrément aux Puccini et aux Giordano. En principe, on ne peut que l'en féliciter. Il y a bien cependant, surtout dans les derniers actes, quelques effets analogues à ceux que pratiquent les Italiens contemporains. Mais il est vrai que M. Erlanger a été gêné par des scrupules qui ne lui ont pas permis de recueillir tout le bénéfice de ces tentatives. Faute d'avoir su prendre un parti, il a écrit une partition qui n'empoigne qu'à moitié les amateurs de vérisme et qui ne satisfait pas complètement non plus les amateurs de musique. Cette indécision constitue le défaut essentiel de cette œuvre, qui souffre aussi d'une lourdeur, d'une monotonie, d'un manque d'aisance et de spontanéité qui se retrouvent toujours chez M. Erlanger. La ligne mélodique est contourrée et torturée ; l'orchestration est soignée, mais sans éclat et sans imprévu. On ne peut dire précisément que M. Erlanger soit un mauvais musicien : il connaît la théorie de son art ; mais je crains qu'il ne soit pas un musicien-né et qu'il ne ressemble à ces poètes que Boileau accusait de rimer malgré Minerve. Le grand duo d'amour du second acte, un des rares endroits de la pièce où la musique pouvait se déployer un peu, est prodigieusement inexpressif. Le succès a été pour les derniers actes, où la musique s'efface devant l'action.

Paul Souday.

L'Édition Musicale



* Soprano ** Mezzo *** En plusieurs Tons

[1] Durand [2] Demets [3] Senart [4] Mathot
[5] Elkin [6] Schott [7] Ricordi [8] Universal edition

CHANT. — Les habiles gens que MM. les compositeurs ! Que faut il admirer le plus, de leur adresse ou de leur fécondité ? une mélodie pour chant et piano ne leur coûte évidemment qu'un trait de plume : quelques vers de Verlaine ou d'Albert Samain, un accompagnement enveloppant quelques petits emprunts à Pelléas, et le tour est joué. Il l'est même souvent d'une façon tout à fait magistrale.

Cette remarque nocive ne nous empêche pas de reconnaître de très bonne musique par exemple chez M. **Louis Aubert** dans le *Secret Aveu*, ou *Un berceau* (*** 1) ; chez M. **Jean Cras,** dont les *Elégies* s'apparentent aux meilleures pages d'Henri Duparc (** 1) ; chez M. **Edouard Mignan** avec ses *Quatre mélodies* (** 1), si prenantes de couleur et de contour. Il y a un peu moins de notes utiles chez Mme **Pauline Aubert,** qui s'emploie à nous dire *la Plainte de Pan* (** 2) et les impressions intimes de *La Lampe* (** 2), une lampe qui aurait rêvé d'être soleil. Avec M. **A. Borchard,** *Invocation*, (** 1) et *Dédicace* (** 1), nous commençons à nous éloigner de la formule debussyste pour nous rapprocher de Massenet. Nous continuons à évoluer dans le même sens avec M. **Paul Bazelaire,** *Villanelle* (* 2), avec M. **Louis de Crévecœur,** *Le Vitrail* (** 2), et le *Sonnet de Dante* (* 2), amusante fantaisie dans le style archaïque, avec M. **Georges Anglebel,** le *Chant de la pluie* (** 6), avec M. **Bron,** *Le plus doux chemin* (** 2). Ce chemin là nous mènerait tout droit chez Paul Delmet si nous nous y risquions trop avant. Mais en suivant M. **Cyrill Scott,** nous arriverons, chez les ministrels, avec *Pierrot and the moon maiden* (*** 5), *Sleep song* (*** 5) et *In the valley* (*** 5).

Un mot encore au sujet de *Six mélodies* qui ne sont pas sans valeur ; mais n'étions-nous pas en droit d'attendre plus de modernisme de Mme **Amirian,** principale dépositaire d'une méthode de composition dont l'originalité ne saurait être mise en doute ? Un mot encore, et que je voudrais plus long, au sujet de deux petits recueils où tout chanteur de salon trouverait à glaner : l'un, de M. **Louis Schopfer** renferme 5 *Mélodies* (* 7) qui pour avoir été écrites il y a une vingtaine d'années n'ont rien perdu de leur fraicheur ni de leur à propos ; il y a là des pages d'une grâce achevée : l'*Investiture*, le *Spleen*, *Clair de Lune*. L'autre de M. **Dupin,** (3) est au premier abord, moins séduisant ; l'écriture y est souvent grimaçante ; des longueurs, des insistances, des naïvetés ; on songe malgré soi à certaines complaintes populaires : à côté de cela, une originalité mélodique très accusée une inspiration très soutenue, très grave et dont la sincérité ne saurait être mise en question ; voilà bien des qualités.

Quelques Anthologies, à présent : un volume de *Chansons Populaires franco-vallonnes* (6) faisant suite aux chansons flamandes déjà publiées en 1904. Douze Airs de l'ancienne école

italienne, groupés par ordre chronologique, avec paroles allemandes et italiennes, sous le titre d'*Isori Album* (8). Nul n'était plus qualifié, reconnaissons le que Mme **Isori**, pour remettre au jour et annoter les chefs d'œuvre du Bel Canto qui font le fond de son répertoire. Un cahier de *Rondes et Chansons* bretonnes (4), paroles et dessins de **Léon Pradère Niquet**, musique du même, le tout en style Botrel ; mais avec beaucoup plus de conviction. De style populaire encore, une ronde à quatre voix mixtes qui ne manque pas d'entrain ni de verdeur, *Voici le temps de la moisson*, par **Jacques Pillois** (4). A la dernière minute, je reçois encore 6 *quatuors ou chœurs* de M. **Leo Sachs**, pièces très chantantes, très vocales, et faisant preuve d'une musicalité qui va s'affinant de jour en jour. Les sociétés chorales auraient grand tort de ne pas en faire leur profit.

V. P.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

Au cours de la dernière réunion de son Conseil d'Administration, la Société Française des Amis de la Musique, a adressé à Son Altesse Royale, la Duchesse de Vendôme, Présidente d'Honneur de la Société, l'expression de ses respectueux sentiments de condoléance, à l'occasion du deuil qui vient de frapper la famille royale de Belgique.

Le Conseil vote des compliments à l'adresse de M. le Comte Gaston Chandon de Briailles, Président de la Société, nommé Chevalier de la Légion d'Honneur, et à M. Gustave Berly, Vice-Président de la Société, nommé Chevalier de la Légion d'Honneur.

* * *

Dans leur dernière réunion, les membres des Amis de la Musique ont applaudi M. Georges Lecomte, qui au cours d'une brillante Conférence sur l'*Emotion Musicale dans la peinture et la sculpture* — conférence dont on trouvera bientôt dans la Revue, les parties essentielles — a fait défiler 80 projections lumineuses, représentant les chefs-d'œuvre de notre art sculptural et pictural. M. Georges Lecomte obtint un très vif succès. Mme Engel-Bathori a charmé l'auditoire, en chantant de subtiles et spirituelles mélodies de Maurice Ravel, que le distingué compositeur accompagnait lui-même, avec son habituelle virtuosité.

Les Amis de la Musique ont été convoqués le 13 janvier à la Salle Hoche, pour assister à une réunion au cours de laquelle a été présenté un très curieux instrument, " l'Orphéal ", qui procède des récentes découvertes de Marconi, et figure à lui seul, un orchestre entier.

Les membres de la Société seront prochainement convoqués, pour assister à l'Assemblée Générale annuelle.

Mémoires d'un amnésique

CHOSES DE THÉATRE (fragment)

J'ai toujours eu la pensée d'écrire un drame lyrique sur le suivant et particulier sujet :

En ce temps-là, je m'occupais d'alchimie. Seul dans mon laboratoire, un jour je me reposais. Dehors, un ciel de plomb, blafard, sinistre : une horreur !

J'étais triste, sans en connaître la raison ; presque craintif, sans en savoir la cause. L'idée me prit de me distraire en comptant, lentement sur mes doigts, de un à deux cent soixante mille.

Je le fis : et n'en tirai qu'un grand ennui. Me levant, j'allai prendre une noix magique et la mis, avec douceur, dans un coffret en os d'alpaca enrichi de sept diamants.

Aussitôt, un oiseau empaillé s'envola ; un squelette de singe se sauva; une peau de truie grimpa le long du mur. Alors la nuit vint couvrir les objets, détruire les formes.

Mais on frappe à la porte du fond, celle qui est proche des talismans médiques, talismans qui me furent vendus par un maniaque polynésien.

Qu'est-ce ? Mon Dieu ! n'abandonnez pas votre serviteur. Il a certainement péché, mais il s'en repent. Pardonnez-lui, je vous prie.

Or la porte s'ouvre, s'ouvre, s'ouvre comme un œil ; un être informe et silencieux s'avance, s'avance, s'avance. Je n'ai plus une goutte de sueur sur ma chair terrorisée ; de plus, j'ai très soif, très soif.

Dans l'ombre, une voix s'élève :

— Monsieur, je crois que j'ai la double vue.

Je ne connais pas cette voix. Elle dit :

— Monsieur, c'est moi ; c'est bien moi.

— Qui, vous ? fis-je, angoissé.

— Moi, votre domestique. Je crois que j'ai la double vue. N'avez-vous pas mis, avec douceur, une noix magique dans un coffret en os d'alpaca enrichi de sept diamants ?

Suffoquant, je ne pus que répondre :

— Oui, mon ami. Comment le savez-vous ?

Il s'approche de moi, glissant et ténébreux, noir dans la nuit. Je le sens qui tremble. Sans doute, il a peur que je ne lui envoie un coup de fusil.

En un hoquet, tel un petit enfant, il murmure :

— Je vous ai vu par le trou de la serrure.

ERIK SATIE.

Çà et Là

LE DINER DE LA REVUE

Nous ne nous étions pas trompés en escomptant le succès d'un dîner périodique réunissant dans l'intimité d'un 8 à 10 cordial les personnalités du théâtre, des lettres et des arts à qui la fièvre parisienne ne permet que trop rarement de consacrer quelques instants à d'amicales rencontres et à de sympathiques entretiens. La brillante réussite du premier dîner de notre Revue qui eut lieu le 16 décembre à l'Elysée-Palace nous a prouvé que notre initiative était heureuse. Les noms seuls de nos convives affirmeront la charmante solidarité et l'affectueuse camaraderie qui persistent dans les milieux artistiques malgré l'âpreté de la lutte pour la gloire.

Autour des petites tables fleuries avaient en effet pris place : Mesdames Marguerite Carré, Lucie Delarue-Mardrus, Berthe Bady, Isadora Duncan, Natacha Trouhanowa, Jane Henriquez, Napierkowska, Germaine Bailac, Lilian Greuze, Darling, Rouvier, Le Senne, Jane Mortier, de Varenne, etc., etc. MM. Louis Barthou, Albert Carré, Henry Bataille, Léon Bailby, Albert Flament, Léon Bakst, J.-H. Rosny aîné, J. Ecorcheville, Théodore Reinach, Gabriel Astruc, Xavier Leroux, Camille Chevillard, Alexis Rostand, Raoul Gunsbourg, Jacques Rouché, Docteur Mardrus, Gabriel Alphaud, Jean Lefranc, E. Vuillermoz, Georges Ricou, Marinetti, Robert Brussel, G. Berly, Georges Casella, Maurice Ravel, F. Custot, Ch. Legrand, Ed. Mathé, Prègre, Ricardo Vinès, Georges Pioch, Louis Payen, Putz, Borgex, L. de Morsier, Laporte, Louis Masson, Alfred Casella, Lévi-Alvarès, Docteur Bouteron, G. Lefeuve, Kayser, Chantagut, Richter, Dolmetsch, Schloss, Henry de Maublanc, P. Landowski, G. Risler, René Chalupt, Max Rikoff, Jacques Jarry, Marcel Pollet, H. Reifenberg, E. Max, etc.

Après le dîner, avec une charmante bonne grâce, Isadora Duncan improvisa quelques danses exquises et la délicieuse Darling, de l'Opéra-Comique se fit applaudir dans de fougueux pas espagnols.

Le prochain dîner de la revue est fixé au 11 février.

* * *

Une curieuse séance de *contrepoint pédestre* nous a été donnée il y a quelques jours, chez le très aimable mécène Franz Custot. Mademoiselle Carmelita Ferrer, chorégraphe espagnole, en travesti gris, et perchée sur de hauts talons, nous charma par des danses savamment rythmées. Aux accents d'une guitare et d'une mandoline se mêlèrent les crépitements de deux talons agiles. Jean d'Udine, présent, n'arrivait pas à compter les naves et les pulses accumulées par ces pieds incoercibles. Remarqué dans l'assistance : M. et Mme Dettelbach, M. et Mme Etienne Gaveau, Mme Kutscherra, M.M. Jean Périer, Abel Faivre, d'Estournelles de Constant, Ricardo Vinès, M. et Mme Lazare Lévy, M.M. Calvocoressi, Maurice Dumesnil, Louis de Morsier, Alfred Cortot, F. Richter, M. et Mme A. Casella, M. et Mme J. Ecorcheville, marquis et marquise de St. Légier, etc.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Impr. par THE ST. CATHERINE PRESS LTD. Bruges, Belgique.

G. Reni. — Eglise St. Grégoire de Rome.

L'ÉMOTION MUSICALE ET LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE [1]

C'est après une hésitation bien légitime que j'ai accepté d'écrire, moi profane, cet article sur les représentations plastiques de l'émotion musicale et des instruments de musique — qui s'expriment si parfaitement par eux-mêmes.

Mais, si persuasifs qu'ils soient, il y a tout de même certaines choses qu'ils ne peuvent pas traduire, par exemple l'émotion que leur chant produit dans l'âme des auditeurs et les signes de cette émotion sur les visages. Ils ne peuvent non plus nous dire la majesté ou la grâce harmonieuse de leur forme, l'éclat ou le faste sourd de leur couleur, la beauté de la matière vibrante qui caractérise la physionomie de chacun d'eux.

Voilà pourquoi, désireux de ne pas résister à la flatteuse demande de la Société des Amis de la Musique qui exerce une si heureuse action sur le développement de la musique française et sur son prestige au dehors, j'ai, simple littérateur, cherché, et trouvé quelques raisons de faire cette étude un peu imprévue à propos de la musique.

Je ne vous dirai pas que, selon la formule pittoresque et célèbre, le sujet m'en soit venu la nuit en écoutant le rossignol. Non ! Il faisait

[1] Conférence faite aux "*Amis de la musique*", en décembre dernier et illustrée de projections.

encore assez jour pour que j'eusse le bonheur de pouvoir suivre l'émoi des cœurs sur le visage de mes compagnes et de mes compagnons, et la musique qui nous étreignait était tout simplement celle du vent dans les arbres d'un parc. C'était à cette heure poignante où, par-dessus les choses déjà tout enveloppées de mystère, les premières étoiles commencent à palpiter dans l'azur encore lumineux du ciel, où les êtres, tout frissonnants de la gravité de l'heure et du silence sont plus profondément sensibles à la poésie du monde, écoutent sangloter leur vieux cœur ou frémir leur jeune espérance. Avec quel recueillement les personnes présentés se laissaient envelopper par les longs souffles qui autour de nous, dans le parc déjà plein d'ombre, semblaient remuer des tourbillons de ténèbres ! Symphonie puissante et nuancée ! Sous le vent tiède on percevait distinctement la lourde palpitation des trembles, les houles profondes des tilleuls, le gémissement sinueux et noir des sapins, la ruisselante éploration du saule pleureur. C'étaient des rythmes bien puissants que ce formidable orchestre faisait passer sur les nerfs et gronder dans les âmes. Aussi la plupart des hôtes restaient-ils silencieux. Les rares et indécises paroles qu'ils échangeaient n'étaient guère que de rapides politesses pour préserver leur méditation. Quelques-uns d'entre nous y associaient la contemplation des visages. Que ne se trouvait-il parmi nous un peintre pour en fixer les impressions si diverses ! Telle femme, les yeux clos et la face immobile, paraissait prendre une volupté douloureuse à recevoir cette musique sur sa tourmente intérieure. Telle autre, le regard aux étoiles et les doigts battant sur les bras de son fauteuil des accords d'allégresse, semblait défier la tempête et faisait des rêves au milieu d'elle. D'autres femmes, qui se souvenaient sans doute, lui opposaient un sourire mélancolique. Comme l'émotion produite par la musique du vent dans cet amas bruissant de feuillages aurait pu inspirer de nobles toiles, d'émouvantes

ZURBARAN. — Musée de Nantes.

statues ! Par ses gestes, son attitude, la gravité ou la jeunesse confiante de son sourire, par l'expression de son regard, chacun révélait une âme et une existence différentes dans la communion de ce même frémissement.

Songez à toutes les nuances, pathétiques ou plaisantes, d'émotions musicales, depuis l'enfant qui, le regard en joie, les joues fraîches et rebondies, s'émerveille du son de sa musette, en train de pleurer d'une manière plus ou moins mélodieuse son dégonflement, jusqu'au solitaire, comme on en découvre parfois au seuil d'une chaumière ou dans la pénombre d'un logis pauvre, soulageant sa mélancolie ou ses rêves, exprimant à sa façon la mystérieuse poésie qui fleurit dans son cœur, en jouant pour lui-même de l'accordéon ou de l'ocarina ; depuis la vieille fille allant le soir, dans la solitude de la vieille église enténébrée, traduire par les sons graves de l'harmonium non seulement sa ferveur mystique mais aussi, inconsciemment peut-être, toute l'exaltation sentimentale qui dans le monde n'a pas trouvé son emploi — jusqu'à l'officier ou soldat, qui, croyant en la beauté de son rôle, en la grandeur de son devoir, se représente la Patrie en apercevant l'étendard, son symbole, et qui, contracté d'émotion derrière son sabre levé, pâlit et frissonne en recevant au profond de son cœur les rythmes du salut au drapeau. Fière musique qui ennoblit singulièrement les visages ! Emotion que l'habitude atténue peut-être dans l'ordinaire de la vie mais que, à certaines heures d'inquiétude, les plus chevronnés et les plus distraits retrouvent aussi poignante qu'au jour où pour la première fois ils la ressentirent.

LUTH ET VIOLA DA SPALA (Cima da conegliano, 1500)

Mais je n'ai pas le droit de m'attarder à de tels souvenirs qui n'ont pas trouvé leur transcription plastique. Je dois m'en tenir aux émotions musicales représentées par les peintres et sculpteurs, et aux instruments qui ont un rôle dans leurs œuvres. Iconographie riche et variée. Elle peut intéresser non seulement les passionnés de musique mais jusqu'aux

profanes qui aiment les beaux vieux objets dont s'enchantèrent les aïeux.

Parmi ces instruments il en est de rares, de désuets, de disparus. Il semble que, en les voyant sous les doigts nerveux des personnages, près de leurs visages extasiés, on les entende encore gronder et frémir.

On en trouve qui sont d'une forme, d'une matière et d'une couleur admirables et d'une rare préciosité dans l'ornementation. Des incrustations compliquées et harmonieuses soulignent le dessin des violes, s'épanouissent en bouquets au cœur des luths. Certains d'entre eux évoquent des idées de triomphe et d'allégresse, nous font pour ainsi dire entendre des fanfares avant de les avoir sonnées. Par leur seul aspect, d'autres nous donnent une impression de douceur et de recueillement.

Tâchons aussi de sentir leur poésie et leur grâce silencieuse lorsque, comme dans les natures mortes de Chardin, ils nous sont représentés au milieu des rubans et des fleurs qui nous rappellent si délicatement les douceurs de l'intimité au milieu de laquelle ils retentirent. Imaginons leurs sonorités et leurs rythmes entre les mains ou sous les lèvres des ardents musiciens et des belles inspirées qui se servent de leurs vibrations pour exprimer leur propre émoi. Admirons leurs courbes luisantes, leur galbe harmonieux, la noblesse ou l'élégance de leurs lignes qui s'accordent si bien avec les gestes et les attitudes des personnages, avec l'expression particulière de leur visage. Dans certains tableaux de primitifs, les luths qui vibrent sous d'angéliques doigts donnent presque aussi bien que les visages une impression de chasteté fervente et de foi naïve.

WATTEAU. — LE GUITARISTE.
(Musée de l'Ermitage).

Pour remémorer les instruments qui figurent dans le marbre et sur les toiles, pour faire apparaître les plus diverses représentations de l'émoi musical, nous avons cherché dans l'art de tous les siècles et de tous les pays les œuvres les plus significatives. Au cours d'une conférence faite sur

MEMLING. — ANGES MUSICIENS (1400).
(Musée d'Anvers).

le même sujet, soixante et quinze photographies de tableaux et de statues furent projetées. S'il ne peut être question de les décrire dans ce rapide article, du moins pouvons nous essayer de mettre en valeur les caractéristiques de ces représentations plastiques selon les pays et les époques.

Un bas-relief égyptien, datant de la XIIe dynastie, atteste que les artistes d'Egypte savaient déjà observer avec justesse la preste agilité et la contraction nerveuse des doigts sur les cordes d'une harpe, et aussi la grave attention de la musicienne qui écoute chanter en elle le son de sa harpe et peut-être celui des instruments voisins.

Nombreux sont les bas-reliefs et les statues helléniques représentant musiciens et danseuses comme enivrés des rythmes qu'ils se jouent à eux-mêmes. Les lignes souples et vivantes des corps, les plis mobiles des voiles légers nous en font pour ainsi dire percevoir les harmonies. N'a-t-on pas la sensation d'entendre l'air passionné que, dans tel cortège de fête, une Bacchante éperdue joue sur son double aulos et dont, sur un

Cortège Bacchique. (Musée du Louvre).

tambourin, une autre danseuse non moins frémissante scande la mesure. Au-dessus des têtes qui se renversent, échevelées et frénétiques, les bras s'élèvent pour faire jaillir haut dans l'air l'exaltante sonorité des instruments. Surgissant des draperies qui s'écartent, les beaux corps contractés se crispent aux accents de cette musique passionnée. D'autres fois c'est une musicienne nue qui, assise dans une pose de recueillement, exprime par la douceur apaisée des lignes de son corps la douceur du chant dont elle se délecte. Ou bien, c'est Apollon qui, portant dans ses mains l'architecture majestueuse de sa Cithare, la fait retentir en l'honneur d'une Niké, figure volante à l'attitude si gracieusement vivante, au noble et souple drapé dont le mouvement harmonieux semble comme une matérialisation de cette musique. Enfin la triomphatrice allure de la Victoire de Samothrace, la souveraine apparition de son corps sous les plis de l'étoffe que le vent de sa marche fait palpiter, ne nous obligent-ils pas à entendre l'allégresse des sons qu'elle tirait de sa trompette, hélas ! aujourd'hui disparue ?

C'est sur des instruments moins tumultueux que chante l'âme mélancolique et fervente du Moyen-Age. Les luths, les rebecs et les violes sont ceux que l'on retrouve le plus entre les mains des moines et des vieillards sculptés par les pieux imagiers aux chapiteaux, aux portails et sous les fenêtres des cathédrales. Souvent, pour vivre plus intensément le rêve intérieur qui s'exprime par leur musique, ils ferment les yeux, et leur grave visage sans lumière traduit leur concentration morale. Parfois aussi quelque figure grimaçante joue une musique d'enfer. Ainsi quelle diabolique musique peut bien faire entendre ce singe de la cathédrale de Beauvais qui unit à la frénésie malicieuse du sapajou la macabre horreur d'une tête de mort ?

MAITRE ALLEMAND DU XVe SIÈCLE
(Munich. — Pinacothek).

Mais, en général, qu'ils soient italiens ou flamands, ce sont des visages plus charmants que nous montrent les artistes de cette époque ou du début de la Renaissance. Dans ses adorables bas-reliefs, d'une vie si justement observée et d'une beauté décorative si parfaite, Luca della Robbia représente des gambades d'enfants, heureux de se trémousser au son des trompettes vers lesquelles leurs corps dodus et leurs bras potelés se haussent, émerveillés du bruit qu'ils font avec des cymbales ; Fra Angélico, quelques années auparavant, peint la douceur extasiée des femmes qui, avec une candeur si fervente, s'unissent pour chanter leur foi. Comme les mouvements de leurs mains sur les luths sont en accord avec la grâce naïve de leurs visages, tous animés d'un pareil sentiment d'adoration ! Parfois la tubulure légère et contournée d'un " Serpent " évoque l'arabesque légère du chant qu'elles font retentir. Parfois ce sont des trompettes qu'elles élèvent au bord de leurs bras. Mais toujours les figures angéliques expriment le même ravissement. C'est un luth que Luca Signorelli a mis

sous les doigts de cette musicienne si vivante sous sa robe somptueuse, une régale dont le maître de St. Bartholomé ne craint pas de confier la lourde architecture aux mains frêles d'une Ste Cécile, un cor que Spagna fait sonner dans un vaste horizon, un cromorne dont Carpaccio peint minutieusement le détail, un psaltérion que Cosimo étale sur la poitrine d'une vierge.

Puis quelles attendrissantes extases virginales on trouve dans les tableaux de Van Eyck et Memling. Leurs anges jouent de tous les instruments. Mais, que Van Eyck ait mis entre leurs mains orgue, viole et trompette marine comme dans le *Triomphe de l'Eglise*, de Madrid, harpe, orgue et viole comme dans le fameux volet de *l'Adoration de l'agneau* qui est à Berlin, ou que, comme dans l'autre volet du même tableau, il se soit borné à les faire chanter sans instruments, c'est toujours cette délicieuse pureté extatique des figures, illuminées d'un doux enchantement, que l'on trouve également dans les tableaux de Memling.

Mais à côté de la Flandre mystique voici la Flandre mafflue et joyeuse qui se plait aux ripailles, à la grosse liesse, qui aime à faire retentir le sol des lourdes gambades de sa danse. Ce sont, bien entendu, d'autres instruments, la cornemuse, la vielle et le flageolet, qui déchaînent le tumulte de ses farandoles pesantes, l'audace de sa sensualité folâtre, qui accompagnent les grimaces de son rire et de sa goinfrerie. Ils font rage chez Breughel, Rubens, Jordaens. Et c'est encore leur alerte jovialité que l'on entend parfois chez les petits maîtres hollandais.

Pourtant c'est un luth que Franz Hals met sous les doigts de son célèbre "*fou*" qui a plutôt l'air d'un musicien joyeux et sarcastique, c'est un violon et une flûte qui unissent leur chant dans le *Trio flamand* de Van Ostade, un hautbois et un luth aux sons duquel se trémousse le félin dans *la Danse du chat* de Jean Steen.

Mais voici que résonnent mélodieusement épinette, luth et viole dans les paisibles intérieurs, à la lumière si douce, où, avec tant de simple poésie, Vermeer de Delft situe ses leçons de musique, et aussi dans ceux, d'une plus cérémonieuse somptuosité, où Terburg place ses dociles et fraîches musiciennes, ses importants professeurs aux gestes avantageux.

Toute la splendeur de la Renaissance italienne n'apparaît-elle pas dans cette partie des *Noces de Cana* où Véronèse a peint magnifiquement un quatuor de violes avec un cornet droit, tout le faste hautain de l'Espagne dans tel panneau d'un retable de la Cathédrale de Séville où

Louis de Vargas a peint un ange jouant de l'orgue sous les traits d'une grande dame impérieuse et passionnée ?

Plus simple tout d'abord le XVIIe siècle français qui, en représentant un maître de chapelle en train de faire exécuter un motet devant Louis XIII, nous montre en action une maîtrise de cette époque et qui, par l'art sincère et si vivant des frères Lenain, nous fait entendre le chant d'un luth dans une *Réunion de famille* où toutes les figures, rendues avec leur vrai et profond caractère, s'unissent si bien dans la commune émotion ressentie, et où, au milieu des silhouettes viriles, rayonne une figure gracieuse de jeune fille.

CARPACCIO. — JOUEUR DE CROMORNE. (Venise).

Mais le siècle ne tarde pas à devenir pompeux et théâtral. Quels que soient les instruments dont Rigaud et Largillière munissent leurs personnages, ils ne sont que prétextes à des poses de parade. Il en est de même, la plupart du temps, chez Lancret, Nattier et même parfois chez Watteau au XVIIIe siècle. Ce n'est pas dans l'œuvre des peintres de ce temps qu'il faut chercher l'expression sincère des profondes émotions musicales. Pourtant l'*Enchanteur* de Watteau nous fait sentir l'assurance persuasive d'un musicien et la fascination de son auditrice, et, dans son *Portrait de Glück*, Duplessis exprima de la manière la plus vivante la bonhomie passionnée de son modèle. On connait aussi une *Leçon de Musique* où Fragonard exprima fièrement l'application d'une jolie musicienne à la frimousse mutine, au torse altièrement cambré. Et les musiciens de Chardin sont fort attentifs.

En représentant dans une gravure célèbre un âne qui écoute de la musique avec la plus silencieuse et immobile jubilation, l'espagnol Goya donne une spirituelle leçon à bien de prétendus mélomanes, épileptiques et tapageurs, qui, malgré la moindre longueur de leurs oreilles, sont loin parfois de se tenir aussi bien dans les salons et concerts.

En général le XIXe siècle sut peindre avec simplicité et profondeur l'émotion musicale. Il serait oiseux de rechercher tant d'exemples si près

de nous. Mais, si rapide que soit l'allusion aux interprètes de ce sentiment, peut-on terminer un tel article sans rappeler les féeriques compositions de Fantin-Latour qui exprima avec tant d'intensité lyrique la poésie des drames Wagnériens et avec tant de sereine douceur la possession des êtres par la musique. N'ayant pas assez de place pour m'étendre davantage sur ses lithographies et tableaux, je veux du moins rappeler sa célèbre réunion de musiciens chez Emmanuel Chabrier où, autour du maître assis au piano, il a groupé MM. Camille Benoît et Adolphe Jullien, auxquels nous devons de si pénétrantes études sur la musique, M. Vincent d'Indy, MM. Lascoux, Edmond Maitre, Amédée Pigeon et le violoniste Boisseau. Toile célèbre qui, au Louvre de l'avenir, voisinera avec le *Coin des Poètes*, légué à notre grand Musée par M. Emile Blémont son propriétaire, et avec *l'atelier des Batignolles* dont l'harmonieuse vérité resplendit au Musée du Luxembourg.

N'ai-je pas le devoir aussi d'accorder un souvenir au *Fifre*, au *Guitariste*, au violon du *Musicien ambulant*, aux castagnettes et aux cithares du *Ballet espagnol* que Manet représenta avec tous les prestiges de sa vigoureuse franchise ? Ne me reprocherait-on pas un impardonnable oubli si je ne mentionnais pas l'originale maîtrise avec laquelle M. Degas mit souvent au premier plan de ses radieuses évocations de danseuses le sommet des contrebasses, des altos et les crânes des musiciens qui leur jouent les rythmes sur lesquels elles se trémoussent tout au fond du tableau, dans une gloire de lumière ?

B. Strozzi. — Joueur de hautbois. (Gènes. — Palazzo Rosso).

Un des maîtres le plus justement réputés de la nouvelle génération d'artistes, le peintre Georges d'Espagnat, a eu l'idée de recommencer, avec quelques jeunes musiciens d'aujourd'hui, ce que Fantin-Latour réalisa si bien pour les musiciens de son temps. M. Georges d'Espagnat y a mis tout son amour de la vérité, ses dons de coloriste, l'art avec lequel il sait rendre la vie. Le caractère de chaque visage est traduit avec la plus sobre et robuste franchise et toutes les figures sont unies non seulement par l'harmonieuse couleur mais par la communion de sentiments dans la musique gravement écoutée. Autour de M. Ricardo

Vinès, au piano, on reconnaît M. Florent Schmitt et M. Maurice Ravel, puis, autour de M. Cyprien Godebski et de son fils, MM. Déodat de Séverac, Calvocoressi et Albert Roussel. Tableau bien composé, superbe de vie et de vérité, où l'émotion musicale est traduite avec profondeur. Il a produit une grande impression et, déjà fameux, il sera célèbre un jour.

D'ailleurs ce n'est pas la seule forme sous laquelle M. Georges d'Espagnat rendit hommage à la musique. Nombreuses sont les toiles, rayonnants poèmes d'allégresse, où il s'est plu à compléter les joies sereines de la nature par les plus gracieuses figures de musiciennes. Parmi les guirlandes de fleurs, sous les arbres aux feuillages chatoyants, elles mettent d'adorables silhouettes et leurs enfants dansent au son de leur flûte. Ce sont de limpides, fraîches et vibrantes visions de joie auxquelles la musique prête son enchantement.

L'une des plus saisissantes interprétations de l'émotion musicale qu'il m'ait été donné de voir est l'eau-forte célèbre de Louis Legrand, intitulée *Amants*, où il a rendu avec toutes les ressources de son prodigieux talent la langueur et la crispation d'une femme pour ainsi dire pâmée sous les effluves de musique dont un violoniste l'enveloppe et la fait tressaillir. M. Louis Legrand, l'un des plus merveilleux dessinateurs d'aujourd'hui, a représenté avec la plus rare intensité d'expression tous les émois de l'être humain, la tendresse maternelle, les ivresses et les abandons de l'amour, les frémissements de la chair heureuse, comme les torsions du corps des danseuses, qu'il a rendues avec une vérité vivante d'attitudes et de gestes inexprimés avant lui. Aussi devait-il écrire avec la même maîtrise l'ardent poème de la musique. C'est un chant de passion que, avec toute son ardeur, l'être aimé fait entendre. Avec quelle extase l'auditrice le reçoit dans son cœur et dans tout son être frissonnant !

Voilà l'émotion musicale superbement rendue. Certaines de ses expressions sont si belles ! Et si les peintres prenaient davantage le soin de regarder autour d'eux, quelles inspirations précieuses ils pourraient recueillir ! Nous n'avons les uns et les autres qu'à interroger nos souvenirs pour retrouver des sensations poignantes.

Ainsi je me rappelle comment, un soir, j'eus dans un salon la révélation du tendre et mystérieux lien qui unissait, à l'insu de tous, un homme jeune et une femme très belle. Jamais, aux yeux de leurs plus proches amis, rien dans leur attitude ni dans leur physionomie n'avait

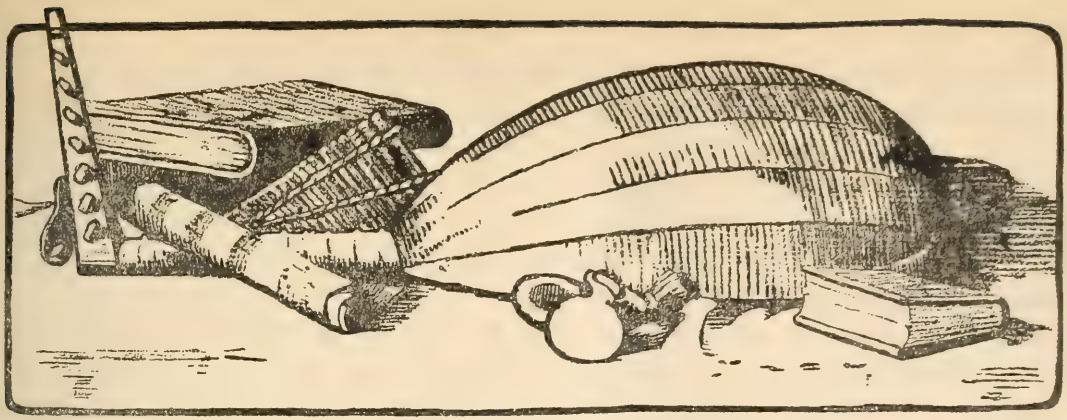
trahi ce secret. Soudain une musique s'élève. Elle est d'une si émouvante beauté ou tout au moins elle est si mêlée aux souvenirs de leurs ivresses, que, troublés jusqu'au fond du cœur, ils ne peuvent s'empêcher d'unir ardemment leurs regards, d'échanger un sourire d'enchantement et de gratitude infinis. Sourire et regard d'une telle béatitude qu'aucun doute n'était désormais possible sur l'intimité de leur tendresse.

Une autre fois, dans un milieu différent, l'émotion musicale prit devant moi l'aspect héroïque. Depuis une demi-heure on jouait mollement d'insignifiantes musiquettes qui n'empêchaient ni les baîllements derrière l'éventail ni les papotages. Tout-à-coup l'airain profond d'une voix fait sonner les *Grenadiers* de Schumann. L'héroïsme de ce chant se répand sur l'auditoire. Soudain on sent passer quelque chose de noble. Les bavardages s'éteignent. Le silence se fait. Les éventails ne battent plus. Ce sont les cœurs qui palpitent. Et les visages deviennent magnifiques de tension, d'ardeur et de flamme. Ils sont unis dans un même sentiment de la Beauté.

Sont-ce des impressions qui ne peuvent être rendues que par la littérature ? Je ne le crois pas. De fortes émotions musicales ont été traduites par les anciens. Celles que nous ressentons avec nos nerfs frémissants et nos âmes frénétiques peuvent aussi trouver leur expression dans l'art si aigu et raffiné de nos artistes contemporains.

George Lecomte.

Joueurs de luth et de rebec (1397).
(Poblet en Catalogne).



LA MUSIQUE CHEZ SPENCER

Il nous a semblé que ce ne serait point une entreprise vaine que d'étudier l'élément musical dans l'œuvre et dans la vie de Herbert Spencer. On ne sait pas assez que la musique tient une place importante dans la production du génial philosophe anglais et on néglige volontiers la part *pratique* que cet art eut dans ses habitudes. Or, l'essai de Spencer sur *l'origine et la fonction de la musique* nous apparaît comme l'un des très rares ouvrages où il soit traité de musique et d'idées pures de manière à augmenter et le musicien et le curieux de généralisations ; et, par ailleurs, dans ses mémoires, dans cette *Autobiographie* qui contient l'histoire scrupuleuse de sa vie morale, physique, intellectuelle et sociale, Spencer est amené si souvent à noter comme faits considérables ses propres contingences musicales que celles-ci prennent la valeur de phénomènes dont on doit tenir compte dans l'évaluation de sa personnalité.

C'est en 1857 que Spencer, qui avait alors trente-sept ans, publia cet essai intitulé : *Origine et Fonction de la Musique*. Cette page, à laquelle il devait se référer mainte fois par la suite et qui prit place dans l'édition complète des *Essais de Morale, de Science et d'Esthétique* [1], parut d'abord sous la forme d'un article du *Macmillan's Magazine* et passa à peu près inaperçue. C'était pourtant un événement dans l'histoire des idées que cet essai où, pour la première fois, la musique était présentée comme réductible aux concepts de la science expérimentale et aux hypothèses de l'évolution.

[1] *Essais de morale, de science et d'esthétique*, par Herbert Spencer, trad. d'A. Burdeau. Paris, Germer Baillière et Cie, édit., 1877.

Si Spencer s'était contenté d'indiquer l'assimilation possible de la musique à un produit organique, cette seule indication vaudrait déjà d'être retenue à son actif en tant qu'apport philosophique ; mais il eut une vision très nette, très *poussée*, de l'objet de sa spéculation. Il mit debout une théorie complète dont on ne sait s'il faut plus admirer la rigueur rationnelle ou l'originalité, — attribut esthétique du philosophe aussi bien que du poète et de l'artiste.

Spencer part de cette observation que chez les bêtes de même que chez l'homme, les sensations et les émotions, agréables ou désagréables, mettent les muscles en jeu. " Tous les sentiments, écrit-il, ont ce caractère commun d'être des aiguillons (*stimuli*) du système musculaire. " Il s'ensuit donc qu'un rapport doit exister entre le *langage*, " tous les sons de la voix étant produits par le jeu de certains muscles ", et la *musique*, " toute musique étant vocale à l'origine ".

Dès lors, Spencer analyse les éléments du langage des émotions, dont les lois se superposent, si l'on peut dire, à celles de l'articulation. Il montre *l'éclat* de la voix proportionné à la vivacité de l'excitation musculaire ; le *timbre* lui suggère aussi des rapprochements rationnels ; son interprétation de la *hauteur* des sons du langage veut quelques citations littérales.

" Il faudra, dit-il, en vertu de notre principe général, que les notes du médium soient celles de l'indifférence, et que celles de l'exaltation soient plus hautes ou plus basses. " Et cette proposition, il l'affermit à l'aide d'observations impressionnantes. C'est d'abord : " Ceux qui souffrent continuellement font entendre leur plainte sur un ton très supérieur à la gamme naturelle ". C'est encore : " Tandis que le ton du discours calme est, en comparaison, monotone, le ton de l'émotion admet des intervalles de quinte, d'octave, et même de plus grands. "

Et, comme s'il voulait surenchérir encore sur ces précisions, il ajoute : " Les notes moyennes étant celles qui ne demandent aucun effort sensible pour ajuster les organes, et l'effort grandissant en proportion que l'on monte ou descend, il suit que, de s'éloigner dans l'un ou l'autre sens des notes moyennes, ce sera la marque d'une émotion croissante. De là vient qu'une personne dans l'enthousiasme, pour prononcer cette phrase : " C'est le spectacle le plus splendide que j'aie jamais vu ! " montera jusqu'à la première syllabe du mot " splendide " et puis descendra, parce que le mot " splendide " marque le point culminant dans l'émotion que fait naître ce souvenir. "

Lorsqu'il pense avoir produit ainsi les éléments d'une donnée incontestable — et il a lieu de la tenir pour telle puisque l'énoncé de ses exemples prévoit les objections possibles et y répond d'avance [1], — Spencer formule interrogativement la généralisation à laquelle il tend depuis le début de son essai :

" Eh ! bien, demande-t-il, n'avons-nous pas là tous les éléments d'une théorie de la musique ?

" Ces particularités de la voix qui sont l'indice d'une exaltation des sentiments, *sont celles qui distinguent spécialement le chant du parlé ordinaire.* Chacune des inflexions de la voix qui nous ont paru être l'effet physiologique de la peine ou du plaisir, *est simplement, dans la musique vocale, portée à son plus haut degré.* "

Et il résume comme suit la première partie de sa doctrine :

" Ainsi, qu'il s'agisse de *l'éclat*, du *timbre*, du *ton*, des *intervalles*, ou de la *vitesse relative des variations*, le chant emploie et exagère les signes du langage naturel de la passion; il consiste en une combinaison systématique des particularités de la voix qui sont les effets physiologiques du plaisir ou de la douleur extrême. "

Spencer observe ensuite que d'autres particularités musicales viennent à l'appui de sa théorie.

" Même le rythme, dit-il, qui établit une dernière distinction entre le chant et le parlé, a, du moins cela n'est pas improbable, une cause semblable. Les actions que nous fait faire un sentiment puissant tendent à prendre une allure rythmée ; pourquoi ? Cela n'est pas facile à dire ; mais elles y tendent, il y en a diverses preuves. "

Par exemple :

" ... La poésie, qui est une sorte de discours plus capable de rendre les émotions, montre ce même besoin de rythme dans tout son développement. Et si nous rappelons que la danse, la poésie et la musique sont nées ensemble, sont à l'origine les parties constituantes d'un même tout, il est clair que le mouvement fait en mesure, qui se retrouve dans chacune des trois, suppose une action rythmée du corps entier, l'appareil vocal compris ; et qu'ainsi le rythme de la musique n'est qu'un résultat plus subtil

[1] Ainsi pour la phrase précitée : " C'est le spectacle, etc. ", il admet qu'il y a péril à donner en exemple des cas de ce genre, car " chaque lecteur se montera à un certain degré qui ne sera pas celui des autres ; mais pour les mots isolés, la chose sera moins difficile. " Suit une lumineuse analyse de l'accent des interjections et de ses relations psychologiques.

et plus complexe de la relation entre l'excitation mentale et celle des muscles. "

Après avoir demandé ses preuves à l'observation et à l'analyse, Spencer en appelle à l'histoire, encore qu'il reconnaisse qu'elle n'éclaire pas beaucoup la question. " Mais, ajoute-t-il, dans les limites où elle l'éclaire, elle confirme notre conclusion. "

Il rappelle notamment que les poèmes primitifs des Grecs se chantaient. " Au yeux des gens qui connaissent la question, précise-t-il, ce chant n'était pas ce que nous appelons proprement du chant, c'était quelque chose qui tenait de notre récitatif. " Et plus loin : " Que le récitatif soit sorti naturellement des modulations et cadences de la voix dans les grandes émotions, c'est ce dont nous avons encore une preuve immédiate... Ceux qui ont assisté, dans une assemblée de Quakers, à une allocution d'un de leurs prédicateurs (ils ont pour habitude de ne parler que lorsque l'émotion réligieuse les saisit), ont dû être frappés du ton extraordinaire de l'allocution : *c'est comme un chant contenu.*

" Il est clair également que les intonations en usage dans certaines églises sont des signes du même état mental ; et ce qui les a fait adopter, c'est un sentiment obscur de l'accord qu'il y a entre elles et le ton ordinaire de la contrition, de la supplication, de la vénération. "

Suit ce parallèle entre l'évolution de la poésie et celle de la musique :

" Si, comme nous avons de bonnes raisons de le croire, le récitatif s'est dégagé peu à peu du langage de la passion, le même mouvement, se continuant, a dû, cela est clair, tirer du récitatif le chant. Des harangues et des récits légendaires des sauvages, mis dans ce style à métaphores et à allégories qui leur est naturel, est sortie la poésie épique, de laquelle ensuite naquit, par voie de développement, la poésie lyrique ; de même aussi, l'usage de dire ces harangues et ces récits en marquant davantage les notes et la cadence, a fait naître le chant ou musique récitative, d'où est née depuis la musique lyrique.

" ...La différence entre la poésie lyrique et la poésie épique est la même qu'entre la musique lyrique et le récitatif ; de part et d'autre, c'est une exaltation plus grande du langage naturel des émotions. La poésie lyrique a plus de métaphores, d'hyperboles, d'ellipses, et ajoute le rythme des vers au rythme des pieds ; et de même la musique lyrique a plus d'éclat, plus de sonorité, des intervalles plus larges et ajoute le rythme des phrases au rythme des mesures. De plus, on sait que les passions, en se

renforçant, ont tiré de la poésie épique la poésie lyrique comme leur instrument naturel : ce qui porte à croire encore qu'elles ont de même tiré la musique lyrique du récitatif. "

Et voici le résumé qui couronne ce monument rationnel à la musique dont nous avons tenté de montrer ici quelques aspects significatifs :

" Il y a chez les animaux comme chez nous un rapport physiologique entre le sentiment et le jeu de muscles ; comme les sons vocaux sont le produit d'un jeu de muscles, il y a, par suite, un rapport physiologique entre le sentiment et les sons vocaux : à ce rapport physiologique toutes les modifications de la voix qui expriment le sentiment doivent directement leur signification; la musique, se servant de toutes ces modifications, les amplifie de plus en plus à mesure qu'elle s'élève à des formes de plus en plus hautes, et devient vraiment musique par le seul fait de ce développement ; depuis les anciens poètes épiques, qui chantaient leurs vers, jusqu'aux compositeurs modernes, des hommes chez qui les sentiments, étant très vifs, allaient toujours à l'extrême dans leur façon de s'exprimer, ont été les agents naturels de ce développement ; et ainsi, petit à petit, la différence a grandi entre le langage idéalisé de la passion et son langage naturel.

" Et à cette preuve directe, nous avons ajouté cette autre indirecte, qu'il n'est pas une autre hypothèse sérieuse en état d'expliquer la puissance d'expression ou l'origine de la musique. "

Ces quelques extraits permettent, pensons-nous, d'évaluer la grandeur et la puissance extraordinaires de l'intelligence qui sut, en dehors de toute métaphysique, se donner et donner à autrui une telle représentation des origines d'un art aussi subtil que la musique, d'un art dont les manifestations voisinent si souvent avec l'inconnaissable.

On observera, par ailleurs, que, malgré la sévérité de sa méthode, pas une seule fois Spencer n'oublie qu'il travaille *sur de l'émotion*. Les passages que nous reproduisons ci-dessus sont typiques à cet égard ; ceux qui excèdent le cadre de cette étude ne le sont pas moins. Trop de théoriciens de l'art furent étrangers à l'art par le sentiment pour que nous n'admirions pas celui-là, qui agença l'édifice de ses idées touchant la musique sans méconnaître la musique un seul instant.

Ne peut-on pas poser en fait, après la lecture de l'essai de Spencer, que le musicien le plus sensible y trouve la justification rationnelle de sa mission ?

* * *

On conçoit qu'un tel homme ait pu s'intéresser à la musique sur un autre plan que celui des spéculations intellectuelles. Et, de fait, au rebours de tant de professionnels des idées générales qui sont indifférents à l'objet de leurs travaux en dehors de ces travaux, Spencer aima et pratiqua la musique. Il lui consacra même beaucoup de temps.

Dans son *Autobiographie*,[1] l'obsession musicale se fait jour fréquemment. Spencer note avec un soin très attentif les événements musicaux de sa vie. La sincérité de ces mémoires est pour nous évidente ; mais le lecteur se défierait-il des suggestions de leur ton qu'il aurait une preuve de leur véracité en constatant que, par la publication de son *Autobiographie*, Spencer avait manifestement l'intention d'éclairer et de coordonner l'ensemble de son œuvre philosophique.

Si la solidarité de tous les écrits d'un homme doit être invoquée quelque part c'est bien ici.

Quelles furent les premières réactions de la musique sur celui qui devait écrire les pages définitives que nous venons de parcourir, touchant l'origine et la fonction de cet art ?

C'est en 1841 que Spencer — qui avait alors vingt-un ans — semble avoir pris goût aux distractions musicales. Tout en s'adonnant avec ardeur au canotage, à Worcester, il éprouve un vif plaisir à chanter avec un de ses amis, son partenaire en *rowing*, des ballades sentimentales ; ces " morceaux " sont très à la mode et le futur grand philosophe et sociologue en a apporté de Powick toute une collection. A dire le vrai, Spencer, à cette époque, n'a que de vagues notions musicales ; une circonstance tout extérieure le détermine à essayer d'en acquérir de moins rudimentaires. L'étude du chant choral commençait à se répandre en Angleterre; dans la plupart des localités de quelque importance l'enseignement de la musique vocale s'organisait avec succès ; des sociétés se fondaient. Il en fut ainsi dans le pays où se trouvait alors Spencer, qui suivit assidûment les leçons et fut, s'il l'on peut dire, un orphéoniste militant de la première heure !

" Outre les leçons régulières, rapporte-t-il, on commença bientôt à s'exercer chez mon ami Lott. Lott, sa sœur et moi, nous passions au moins une soirée par semaine à répéter des chœurs. Après que la série des leçons fut terminée, il se forma une petite société chorale d'une

[1] *Une Autobiographie*, par Herbert Spencer, trad. de Henry de Varigny. Paris, Félix Alcan, édit., 1907.

douzaine de membres, dont je fis partie. Non seulement pendant cette période, mais encore longtemps après, le chant choral fut un de mes plus grands plaisirs. Comment se fait-il que parmi ceux qui font profession d'aimer la musique, ce plaisir, aussi grand qu'il est peu coûteux, soit si peu apprécié ? Il y a peu de plaisirs plus élevés, et il n'y en a aucun qu'il soit aussi facile de se procurer lorsque le désir est partagé par le nombre requis de personnes. "

Et comme, chez Spencer, le généralisateur ne perd jamais ses droits, il ajoute :

" Peut-être un des obstacles tient-il à ce que dans le chant choral les jeunes filles ne peuvent point exhiber leurs talents musicaux ? Seuls les *soli* le leur permettent. Et comme notre organisation sociale est faite, dans une large mesure, en vue de faciliter des mariages, il en résulte que le chant d'ensemble n'est pas bien vu par les mères et par les filles, quoiqu'elles prétendent aimer la musique. "

Quatre ans après, Spencer est à Londres et, pour la première fois, il assiste à une représentation d'opéra. Il a noté soigneusement ses impressions de cette soirée dans une lettre à son ami Lott, en date du 7 mai 1845. Comme on verra, son premier contact avec la musique dramatique ne fut pas précisément générateur d'enthousiasme.

" Hutton et moi, écrit-il, nous sommes allés ensemble à l'Opéra. J'ai été terriblement déçu. Je n'ai senti ni émotion, ni rien qui ressemble à de l'enthousiasme, pendant tout le temps. L'illogisme du dialogue récitatif, le chant de paroles de signification entièrement différente sur la même harmonie, etc., etc., m'agaçaient au point de me gâter complètement le plaisir causé par la musique ou le drame. L'effet de la musique, non plus, n'a pas été aussi grand que je l'imaginais. Celle-ci n'a pas " réalisé son ambition " : vous comprenez sans doute. Les effets de ses diverses parties n'étaient pas assez puissants pour les rendre parties adéquates d'une composition aussi grande.

" Il manquait à l'ensemble une " massivité " plus en proportion avec les dimensions. Tel quel, il m'a donné une impression de rachitisme.

" Toutefois, je tenterai une autre épreuve. L'opéra que j'ai entendu était la *Somnambule* et quelques-uns des premiers chanteurs étaient absents, de sorte que je n'ai pas entendu tout ce que cela peut donner. Demain j'irai avec Hutton entendre *Don Juan* ".

Spencer alla entendre *Don Juan* ; mais ce ne fut point pour lui la

révélation espérée, et il s'en explique très franchement dans ces lignes où l'ingénuité de l'impression contraste avec les exigences de la logique :

" Quoique capable d'écouter, sans être trop choqué de ce qu'il y a d'artificiel et de peu congru, la traduction mélodique des sentiments du héros et de l'héroïne, puisque le chant est naturel à la grande émotion, pourtant je ne pouvais m'empêcher de protester intérieurement en entendant chanter les autres personnages du drame, qui n'avaient point les mêmes raisons d'être émus.

" Que l'on rende poétiques des serviteurs et des servantes et qu'on les fasse parler en récitatif, parce que leurs maîtres et maîtresses sont épris les uns des autres, est une absurdité par trop évidente. Et la conscience de cette absurdité détruisit une partie du plaisir que j'eusse pu prendre à cette œuvre. Il en est de la musique comme de la peinture ; du moment où l'œuvre s'écarte trop de la réalité, j'oublie la signification ou l'intention du tout, au point de ne presque plus ressentir aucun plaisir. "

On remarquera que le jeune Spencer regrettait de ne pas devoir en cette occurrence à la musique la sensation qu'il en attendait.

L'oratorio lui fut plus propice que l'opéra ; dans la même lettre, il fait mention de *la Création*, de Haydn et du grand plaisir qu'il a retiré de l'audition de cette œuvre :

" En l'absence d'une tentative de traduction dramatique, dit-il, mon attention pouvait se donner beaucoup plus entièrement à la musique et les choses qui pouvaient me choquer étaient beaucoup moins senties. "

Spencer, étant devenu journaliste, eut, peu après, toutes facilités pour aller souvent au théâtre et il entendit un grand nombre d'ouvrages. Aux environs de 1847, il s'est créé une manière d'esthétique personnelle en matière d'opéra. Il écrit :

" ...Je pouvais aller aux Italiens, à Covent Garden, chaque fois que les billets n'étaient pas pris pas Mme Wilson qui, en qualité de femme du propriétaire et directeur, avait naturellement les premiers droits. La plupart des spectacles ne m'attiraient guère. Je ne faisais que peu de cas des opéras où la passion personnelle occupait la principale place, quelque agréable que pût être la musique. Même *Don Juan* ne me plaisait pas entièrement. Une série de jolis airs et duos, même accompagnés d'une belle orchestration, *ne répondait pas à mes conceptions de l'opéra.* Il me semble que, dans tous les cas, *il faut comme base une passion populaire. Les sentiments produits pendant les révolutions et les enthousiasmes religieux prennent*

d'eux-mêmes la forme chantée, chez les individus et chez les foules. C'est pour cela qu'un opéra qui a pour sujet dominant les incidents d'une conclusion sociale, possède quelque chose qui ressemble à un caractère dramatique ; et grâce à l'intérêt produit par une interprétation musicale suffisante des passions populaires, on peut oublier les petits détails fâcheux. "

Spencer est, on le voit, constamment heurté par l'illogique, le disparate et le discontinu de l'opéra, par le manque de " massivité " du genre et il aspire à une forme plus rationnelle et plus consistante du drame musical.

On reconnaîtra que pour un demi-profane, tel qu'était Spencer en 1847 — et anglais par surcroît — cette ébauche d'une théorie du théâtre lyrique ne manquait ni d'envergure ni de personnalité.

Ce qui surprendra certains lecteurs, par exemple, c'est le nom du compositeur qui, pour le philosophe, synthétise dès lors et synthétisera toujours les qualités qu'il demande au musicien dramatique : Meyerbeer.

Il demeurera fidèle à son admiration. Il est le contemporain de la gloire personnelle de Meyerbeer, mais il assistera plus tard à l'assaut des critiques doctrinaires et autres dirigé contre l'auteur des *Huguenots* : il ne variera pas. Il se fera même le constant apologiste de Meyerbeer, de qui, dès cette époque (1847) il disait dans une lettre à Lott :

" Meyerbeer est plus dramatique que tous les autres compositeurs d'opéras. Il subordonne tout aux caractères, à l'émotion, aux sentiments, et il ne parsème pas sa musique de jolis petits airs ou duos qui n'ont aucun rapport avec l'action. La " massivité " est une de ses principales caractéristiques. Un opéra de lui ne donne pas l'idée de quelque chose de bon, longuement étiré et aminci comme le sont la plupart des opéras. Et puis, et surtout, il est extrêmement original. Je puis dire, en somme, que je n'ai jamais été absolument satisfait d'un opéra jusqu'au moment où j'ai entendu *les Huguenots.* "

Est-ce à dire que Spencer se soit rabattu sur Meyerbeer parce qu'il ignorait Wagner, alors à ses premiers débuts effectifs et dont il semble que l'esthétique dût logiquement correspondre à ses aspirations à une plus parfaite cohérence des éléments d'une œuvre, à ce qu'il nomme expressivement leur " massivité " ? Nullement. Lorsque Spencer eut des échos de l'effort de Wagner, il en comprit la portée.

Avant d'avoir assisté à aucun spectacle wagnérien, il est renseigné.

" Des amis, écrit-il, prétendent qu'il faut juger les compositeurs d'après leur musique, simplement considérée comme musique ; mais j'ai toujours

soutenu qu'il faut se préoccuper avant tout de la vérité dramatique, et que l'inspiration mélodique doit être subordonnée à celle-ci. *Ceci est, je crois, la doctrine de Wagner.* Mais, autant que je l'ai entendu dire, sa pratique n'est pas conforme à sa théorie. Il sacrifie le mélodique sans parachever le dramatique. "

Il ne paraît pas que, par la suite, l'auteur de *Tristan* ait jamais fait complètement la conquête de l'auteur des *Premiers Principes*. Spencer se défie de la part du snobisme dans la gloire wagnérienne.

En 1876, des représentations d'œuvres de Wagner sont données à Albert Hall. Spencer y assiste. Il en discute avec George Eliot, la célèbre romancière, qui est de ses amis, qui est musicienne et que séduit l'art du novateur ; or, tous deux finissent par tomber d'accord " qu'il manque à cette musique le caractère dramatique auquel elle vise tout particulièrement, et qu'elle ne donne pas la forme musicale aux sentiments exprimés par les mots. "

Rapprochons cette opinion de celle exprimée par Spencer au lendemain de sa première audition d'un opéra : nous trouvons, à deux étapes fort distantes de sa vie, exprimée avec une égale franchise, la même déception du philosophe en présence d'une forme nouvelle pour lui d'un art qu'il affectionne. Certes, il ne se donne point pour expert en la technique de cet art, mais, par son *essai*, il a fourni victorieusement la preuve qu'il est capable d'en pénétrer l'essence, d'en analyser le substrat. Et l'impression d'un être doué d'une intelligence aussi vaste vaut bien, même dans l'erreur, l'approbation accidentellement exacte d'un assemblage de messieurs et de dames quelconques. D'autant que, malgré sa résistance " sensationnelle ", Spencer rend justice au principal du mérite de Wagner, lorsqu'il écrit (passons sur l'outrance paradoxale des mots pour ne considérer que l'idée en soi) :

" Dans cette occasion comme d'autres fois, en écoutant de la musique de Wagner, j'en vins à conclure qu'il était un grand artiste, mais non pas un grand musicien (!) en ceci qu'il savait mieux que d'autres compositeurs grouper ses effets. Pour faire une belle œuvre d'art il faut que les éléments en soient combinés de manière à fournir des contrastes suffisants de tous les ordres : grands pour les grandes divisions et plus petits pour les subdivisions et les sous-subdivisions ; et qu'il y ait des contrastes non seulement d'un genre, mais de beaucoup de genres. *Wagner, je crois, voyait cela plus clairement que ses devanciers.* "

Néanmoins Meyerbeer continue de l'enthousiasmer. Il est navré des attaques dont est l'objet l'œuvre de son musicien de prédilection ; et ce sentiment est si vif que, dans son dernier livre, *Faits et Commentaires* [1], publié par lui alors qu'il a quatre-vingt-deux ans, il tient à consacrer un chapitre — sur les cinq concernant la musique contenus dans le volume — à Meyerbeer. Il y tente une justification originale et ingénieuse du compositeur en rattachant son cas à une admirable théorie du " rythme de l'opinion ", développée dans le même ouvrage.

" Une illustration de ce rythme de l'opinion, écrit-il, est fournie par la réputation de Meyerbeer, jadis si grande, aujourd'hui si petite... Il semble qu'il n'y a pas moyen d'échapper à cette violente action et réaction et que, quand les hommes ont été élevés trop haut, ils doivent expier en tombant trop bas. Mais les esprits judicieux peuvent, de la façon déjà indiquée, rabattre des opinions régnantes et former des jugements raisonnables. Quand un homme, si hautement loué à un moment, vient à être négligé et traité avec mépris, nous pouvons être sûrs que l'excès de mésestime se trompe comme avait fait l'excès d'estime, et, par la phase passagère d'excès de mésestime, nous pouvons approximativement juger où est sa véritable place. Ainsi jugé, Meyerbeer occuperait incontestablement une situation beaucoup plus haute qu'aujourd'hui. "

Ici se place une parenthèse amusante :

Spencer ayant constaté qu'on reprochait à Meyerbeer d'avoir abusé des traits et des arpèges, s'avisa de faire compter par " une dame pianiste qui habitait sa maison " les traits et les arpèges contenus dans les cinquante premières pages de trois partitions de Meyerbeer et de confronter le résultat obtenu avec celui donné par une opération semblable effectuée sur trois partitions de Mozart ! Or, il se trouva que les gammes et les arpèges étaient plus nombreux chez Mozart que chez Meyerbeer !...

Cette preuve par la statistique est évidemment moins concluante que les arguments de haute pensée et de subtile observation produits par Spencer à l'appui de sa thèse sur l'origine et la fonction de la musique ; mais, si naïf que soit le procédé, et même parce que très naïf, il montre que l'obsession musicale était bien l'un des attributs caractéristiques de la personnalité du philosophe.

[1] *Faits et Commentaires*, par Herbert Spencer, trad. d'Auguste Dietrich. Paris, Librairie Hachette et Cie, édit., 1903.

De cette obsession nous avons d'autres indices encore, et non moins curieux que les précédents.

Ainsi, Spencer avait horreur de la virtuosité pour la virtuosité. Dans ce même livre, *Faits et Commentaires*, il emploie un autre des cinq chapitres musicaux qu'il y a insérés à requérir contre l'acrobatie des concertistes qui ne songent qu'à étonner, indépendamment de toute expression émotive. Ce chapitre est intitulé : *La Corruption de la Musique*[1]. Dans son *Autobiographie*, Spencer avait déjà écrit énergiquement sur ce thème de la virtuosité haïssable et déploré certaines exécutions de Sivori. Ici il s'en prend à Rubinstein. Ailleurs il en a au public, lequel acclame par esprit d'imitation lorsqu'il voit les musiciens de l'orchestre applaudir leur confrère virtuose. " Quand on pense, ajoute-t-il, que la grande majorité des gens ont si peu d'individualité en excès, il semble étrange qu'ils prennent tant de peine pour cacher le peu qu'ils en ont. "

Autre particularité des sympathies et des antipathies musicales de Spencer: il ne goûte que médiocrement le violon et s'étonne du fétichisme dont cet instrument est l'objet. Sa critique, qu'il pousse assez loin dans le domaine de l'acoustique scientifique, est très discutable en soi, mais elle l'induit à une généralisation qui, elle, a son prix :

" Nous tous, compositeurs et musiciens inclus, on nous a habitués à accepter passivement les idées, les sentiments, les usages politiques, réligieux et sociaux, et, je puis ajouter ici : artistiques. Nous acceptons les qualités de la musique d'orchestre comme nécessaires en un certain sens, sans nous demander jamais si elles sont ou ne sont pas tout ce qu'on peut désirer. "

***

Une lecture attentive des écrits " musicaux " de Spencer accuse mainte autre révélation typique, mais quelques exemples de plus n'ajouteraient pas à la portée des précédents et, du reste, passeraient les dimensions de cette étude. Pourtant il est un document qui doit trouver place ici, étant donné le destinataire ; c'est la lettre que Spencer écrivit à Darwin en

[1] Voici les titres des quatre autres : *L'Origine de la Musique* (où il reprend la thèse de son essai, augmentée d'une réfutation des critiques auxquelles il a donné lieu, notamment de la part de M. Edmund Grey, du Dr Wallaschek, de M. Ernest Newman et de M. Combarieu) ; *Le Développement de la Musique ; Meyerbeer ; Quelques hérésies musicales.*

réponse à l'envoi que celui-ci lui avait fait de son livre *L'Expression des Emotions*. Cette lettre, la voici :

16 novembre 1872

Mon cher Darwin,

" J'ai tardé plus longtemps que je n'aurais voulu à vous accuser réception du nouveau volume que vous avez eu la bonté de m'envoyer. Ce retard vient en partie de ce que j'espérais pouvoir en lire davantage avant de vous écrire ; mais ma capacité de lecture est si restreinte, et ce que j'en possède se trouvant employé maintenant à rassembler des matériaux pour le travail que j'ai en cours, je n'ai pas pu avancer beaucoup la lecture de votre livre. J'en ai lu assez cependant pour voir quelle immense quantité de faits vous apportez à l'appui de vos propositions.

" Je ne me permettrai de commentaires que sur un point où je vois que nous différons, c'est-à-dire l'explication de l'expression musicale, à propos de laquelle vous citez M. Litchfield. Je crois que si vous voulez retracer la genèse de la mélodie, en commençant par les cadences d'une parole légèrement émue et passant par le récitatif, vous verrez que la mélodie se comprend très bien en vertu des principes que j'ai mis en lumière. Une bonne preuve de ceci est le fait que la mélodie proprement dite s'est développée dans un temps relativement récent. Le fait que le récitatif est l'expression naturelle de l'émotion est abondamment prouvé. Je me rappelle avoir lu que les Australiens emploient une sorte de récitatif quand ils se promènent en causant de choses qui les intéressent ; et j'ai entendu des enfants se parler à eux mêmes en récitatif quand ils jouaient à un jeu intéressant, ou s'occupaient par exemple à cueillir des fleurs. Rapprochez ceci du fait que bien des races inférieures ne se sont jamais élevées au-dessus du récitatif (les Chinois et les Hindous par exemple), et que même chez les Grecs, on peut croire que la mélodie ne différait pas autant que maintenant du récitatif ; ajoutez-y le fait que même à présent on peut entendre dans les *Highlands* des chants gallois dont le caractère se rapproche beaucoup du récitatif, et vous verrez, je pense, que la mélodie, est comme je le prétends, une forme idéalisée des cadences naturelles de l'émotion. Je pourrais vous citer des phrases musicales qui, je le crois, vous le prouveraient clairement. Priez votre fille de vous jouer " Robert, toi que j'aime ", et je crois que vous comprendrez. Je ne veux

pas dire que cela soit *tout* ; car il y a dans la mélodie d'autres éléments. Mais cela en est, je crois, l'élément essentiel.

" Bien à vous,

" Herbert Spencer ".

On le voit, c'est la musique qui fait le fond de cette lettre écrite à propos d'un livre aussi général que possible. Ce trait suffirait, à défaut d'autres, à démonter l'obsession musicale chez Spencer.

Si nous avons insisté de la sorte sur cette obsession, c'est parce qu'elle est significative nonobstant le cas que l'on peut faire des spéculations musicales de l'illustre philosophe.

Sans doute, des musiciens ont souri de telles de ses réflexions si manifestement étrangères aux modes de concevoir d'un professionnel ou seulement d'un amateur éclairé. Sans doute, quelques lecteurs ont été effarés par la distance qui sépare l'essai sur *l'Origine et la Fonction de la Musique* d'un sophisme tel que celui impliqué par le décompte des arpèges chez Mozart et chez Meyerbeer... Sans doute, encore, il manquait à Spencer une *culture* musicale.

Mais tout cela ne préjudicie point la portée de ce fait que *Spencer, l'un des types les plus admirables de l'intelligence universelle, a donné une grande place à la musique dans les occupations de son esprit.*

Autre aspect du même fait : *l'œuvre de Spencer implique l'un des très rares exemples du rattachement de la musique à une doctrine rationnelle sur l'universel.*

Innombrables, dans les littératures, sont les assimilations arbitrairement tentées ou les rapprochements fortuitement établis entre la musique et la morale, entre la musique et les lettres, entre la musique et la psychologie, entre la musique et la peinture, etc. Plus rares infiniment sont les essais du même ordre visant à rattacher la musique aux idées générales, et quiconque, en l'état actuel de la pensée, voudra faire, à propos de cet art, acte de synthèse philosophique, devra, croyons-nous, tenir compte de l'apport réalisé par Spencer dans sa recherche rationnelle de l'origine.

GABRIEL BERNARD.

RAMEAU ET LES CLARINETTES

La question des clarinettes et de leur apparition dans l'orchestre du XVIIIe siècle a déjà fait couler beaucoup d'encre.[1] Des recherches effectuées récemment dans les Archives de l'Opéra nous ont permis de découvrir un document de comptabilité qui prouve que les clarinettistes étaient employés à l'Académie Royale de Musique antérieurement à 1751, c'est-à-dire avant l'époque où Rameau fit appel à leur concours pour *Acanthe et Céphise*. — Il résulte, en effet, du document en question que Rameau introduisit des clarinettes dans *Zoroastre*, représenté, pour la première fois, le 5 décembre 1749.

Ce document porte le titre suivant :

INSTRUMENTS EXTRAORDINAIRES EMPLOYÉS A L'OPÉRA

Etat de Payements qui seront faits à plusieurs sujets cy-après nommez, employez à l'Opéra, par extraordinaire, depuis le 29 *aoust* 1749.[2]

Signé de François Rebel, directeur de l'Opéra, il concerne les frais nécessités par l'emploi de musiciens supplémentaires dans les 3 répétitions et les 25 représentations de *Zoroastre*, à raison de 6 Livres par séance et par musicien, et se monte à un total de 948 Livres. Chacun des 6 musiciens dont il porte les noms a émargé à la date du 5 mai 1750.

Les trois premiers, Stoffels, Valentini et Simon, jouent, Stoffels, de la trompette,[3] les deux autres, du cor ; ils reçoivent chacun 168 Livres.

[1] Voir sur cette question : H. Riemann, dans la *Préface* du tome III. 1. des *Denkmäler* Bavarois (1902). M. Brenet : *Rameau, Gossec et les clarinettes.* (Guide Musical, 1903). — L. de la Laurencie : *Rameau, son gendre et ses descendants.* (S. I. M. 15 fév. 1911). — G. Cucuel : *La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle.* (Zeitschrift de l'I. M. G., juillet 1911).

[2] Arch. Opéra. A. 19. *Emargements*, 1749-1751.

[3] Stoffels était trompette au Concert Spirituel en 1751.

Les deux suivants se nomment Jean Schieffer[1] et François Raiffer, et touchent, tous deux, 168 Livres "pour avoir joué de la clarinette dans trois Répétitions et 25 Représentations de l'Opéra de *Zoroastre*, à raison de 6 Livres, chaque fois".

De ces deux artistes, nous connaissons le second, Raiffer, lequel tenait un emploi de clarinette au Concert Spirituel en 1775.[2] Quant à Schieffer ou Schiefer, il se confond peut-être avec le musicien du même nom dont un *Concerto* à 2 cors de chasse fut exécuté au Concert Spirituel, le 9 avril 1751. — Il ne semble pas que ces deux clarinettistes aient appartenu, comme Gaspard Procksch et Flieger, que Rameau utilisait en 1751.

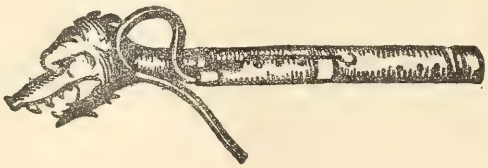
Quoiqu'il en soit, le document qui précède, en démontrant la présence des clarinettes à l'orchestre de l'Opéra pour les répétitions et les représentations de *Zoroastre*,[3] permet d'avancer de deux ans la première mention officielle de ces instruments à Paris.

Nous observerons toutefois que ni la partition de *Zoroastre* gravée en 1749, ni la partition d'orchestre de cet opéra, datant de 1756, que conserve la Bibliothèque Nationale[4] ne contiennent d'indications témoignant de la participation des clarinettes à l'exécution de *Zoroastre*. L'orchestre comprend seulement, outre les instruments à archet, 2 flûtes, 2 cors et 2 hautbois. Il s'en suit que les deux clarinettistes "employés par extraordinaire" devaient, soit doubler les hautboïstes, soit les remplacer, conformément à l'usage de l'époque, qui a été nettement mis en lumière par MM. Riemann et G. Cucuel.

Nous retiendrons surtout de la pièce comptable que nous signalons ici le rôle remarquable joué par Rameau dans l'introduction des clarinettes en France.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

[1] Il signe Schiefer.
[2] M. Brenet : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 313.
[3] *Mercure*, décembre 1749, p. 172.
[4] Bib. Nat. Vm² 376.



L'OREILLE ET LA MUSIQUE

Que ce soit le Soleil qui tourne autour de la Terre, ou que ce soit la Terre qui tourne autour du Soleil, l'harmonie sidérale, les rapports des jours, des mois et des ans restent les mêmes. La métrique astronomique avait établi le calendrier bien avant Galilée.

Il en est de même, en tout petit, pour l'harmonie musicale ; et la métrique de la gamme est indépendante des diverses théories de l'audition. Les Grecs avaient commencé à l'établir sans aucune idée physiologique. L'arithmétique sonore ne fait que chiffrer les divers systèmes de consonnances comme la géométrie groupe et classe les divers systèmes de cristaux.

Tous les phénomènes naturels, étendus dans le temps et dans l'espace, ont leur morphologie, leur harmonie et leur mélodie propres, que l'homme n'a pu que constater à mesure que le lui permettait l'investigation esthétique et scientifique. Notre psychologie est à l'école de la grammaire naturelle.

Il est néanmoins préférable, pour l'astronome comme pour l'esthéticien, de ne pas s'attarder à la fréquentation de conceptions enfantines ou fantaisistes, qui marquent les premiers stades de notions destinées à se modifier ou à se développer par une connaissance plus approfondie des choses de la nature, et aussi par la critique même de nos moyens humains de connaissance.

Faute de cet instinct si rare qui est le *sens biologique*, faute aussi de ce fil d'Ariane qui est la physiologie comparée, deux chercheurs célèbres se sont perdus dans le labyrinthe de l'oreille. L'illustre physicien Helmholtz a conçu une théorie de l'audition dont l'absurdité a égaré depuis un demi-siècle les recherches de la physiologie et de la clinique auriculaires. Plus récemment, de Cyon s'est lancé, à propos de l'oreille également,

dans une conception métaphysiologique et métapsychologique qui confine au délire.

Si l'on met en série, du plus simple au plus complexe, l'immense variété des appareils organiques qui ont, dans l'enchainement des êtres vivants, la signification morphologique et physiologique d'oreille, on constate sans peine que tous ces appareils sont simplement des *enregistreurs de pression*, et que l'audition elle-même n'est que l'enregistrement, sous forme tonale, de cette variation circulante de pression qui constitue l'ébranlement. Ces appareils renseignent l'animal sur les variations de la pression du milieu extérieur, comme de véritables baromètres, ou encore sur celles du milieu intérieur, comme de petits manomètres. A mesure que les espèces compliquent et différencient leur morphologie en l'adaptant à des conditions d'existence de plus en plus complexes, il se montre dans ces appareils une remarquable distribution du travail enregistreur. Variations régulières ou irrégulières de la pression du milieu extérieur fluide, liquide ou aérien, variations périodiques ou ébranlements, ondulations, variations de la pression exercée par le milieu sur l'animal ou par l'animal sur son milieu, selon les déplacements actifs ou passifs de l'animal, — l'oreille enregistre tout en des récepteurs de plus en plus distincts, et fournit aux centres nerveux des notions qui serviront à les renseigner sur ce qui se passe dans le milieu extérieur et dans le milieu intérieur, en tant que variations de pression.

Dans l'immense majorité des êtres vivants, la variation périodique de pression du milieu extérieur est perçue simplement comme vibration, comme ébranlement, comme trépidation ; mais ce n'est qu'assez haut dans la série des organismes, au niveau des Amphibiens, qu'apparaît un procédé d'enregistrement qui va permettre de noter l'ébranlement non plus sous forme de variations plus ou moins rapides de pression, mais sous forme de sensations sonores, plus ou moins aigues. La sensation de trépidation est dès lors doublée de la sensation *auditive*, *tonale*, sensation continue comme les sensations lumineuses, caloriques, qui sont également provoquées par des vibrations, et susceptibles de se sérier du grave à l'aigu. L'audition, telle que la possèdent les Vertébrés supérieurs, dont l'appareil auriculaire est muni de ce qu'on a appelé le *limaçon*, n'existe donc pas dans la plupart des espèces vivantes. La perception de trépidation, de vibration est générale à tous les êtres vivants ; elle se développe merveilleusement chez le sourd, surtout chez le sourd de naissance. Elle est

une perception directement tactile, mais aucun appareil tactile ne peut enregistrer, comme l'oreille ou les appareils de même signification organique, les ébranlements périodiques des milieux fluides, et d'origine lointaine.

Si l'on avait eu la prudence et le bon sens de rester, pour l'oreille, dans les données générales de la physiologie sensorielle, et de ne pas créer pour elle une physiologie purement fantaisiste, on eût cherché, comme je l'ai fait, le procédé d'enregistrement le mieux approprié aux variations régulières et rapides de pression des milieux fluides, et l'on eût reconnu sans peine dans l'oreille un appareil supérieur aux meilleurs phonographes, aux meilleurs baromètres enregistreurs : des tympans d'une passivité extrême, des plaques, des leviers multiplicateurs, des milieux de transformation de l'ébranlement moléculaire destinés à solliciter de plus en plus l'inertie des parties profondes, un procédé d'inscription d'une délicatesse inouie, et la surface sensible la plus extraordinaire que l'on puisse concevoir, offrant à la courbe ondulatoire dirigée sur toute son étendue les conditions d'une inscription de détail, qui laissent loin en arrière tous nos appareils enregistreurs de laboratoire. Longtemps avant que l'inscription sur un cylindre tournant ait permis de tenir dans un tout petit espace une ligne d'empreinte vibratoire dont le développement en ligne droite couvrirait plusieurs mètres en quelques secondes, l'inscription en *spirale* avait été réalisée par l'oreille interne, et la forme en colimaçon de la papille sur laquelle va s'inscrire l'ébranlement capté par l'oreille n'a pas d'autre raison d'être. L'enroulement de cette papille d'enregistrement, dont la longueur varie selon les espèces animales, a naturellement adopté la forme de colimaçon ; la coque rigide qui contient la papille a des dimensions de plus en plus réduites, tandis qu'à l'intérieur, au contraire, les dimensions des éléments papillaires, et celles des parties qui les suspendent et assurent leur susceptibilité à l'impression, augmentent à mesure que l'ébranlement, en s'inscrivant perd, de sa force de sollicitation. J'ai étudié ailleurs dans tous ses détails cette merveilleuse physiologie. [1]

Mais ce dispositif en limaçon, cette adaption progressive des appareils enregistreurs le long de la papille sensible, cette variation progressive des calibres offrant à la sollicitation vibratoire une inertie de plus en plus libre à mesure que cette sollicitation s'épuisait, ce dispositif a complètement égaré les physiologistes, qui ont imaginé que ces différences de

[1] *L'Oreille*. Masson. — *L'Audition*. Doin. —

dimensions répondaient — on le croirait à peine si l'hypothèse n'était classique depuis deux siècles, — à des *aptitudes vibratoires* différentes.

Longtemps avant Helmholtz, à l'époque où l'on croyait encore l'oreille interne pleine d'air, on avait supposé que les calibres différents des cavités osseuses répondaient à des lieux de résonance distincts. Plus tard, quand on connut un peu les parties molles de l'oreille et que l'on eut quelques idées sur la structure de la papille, la même conception sévit à nouveau. Pour Helmholtz, les petits piliers de Corti devinrent des corps admirablement faits pour vibrer respectivement à l'unisson de tous les sons que pouvait percevoir une oreille humaine. L'idée de ce petit clavier tout accordé, vibrant en ses divers points pour des sons différents, réjouit profondément les physiologistes. Mais il fallut déchanter, parce que l'on reconnut que les Oiseaux, bons musiciens, n'avaient pas, dans leur oreille, de ces petits piliers sonnants. Immédiatement on changea la théorie d'épaule ; les parties si admirablement faites pour vibrer devinrent de vulgaires étouffoirs, et d'autres parties de la papille, qui, dans la première hypothèse, n'étaient bonnes qu'à étouffer la vibration, devinrent de merveilleux appareils de résonance. Les fibres de la membrane basilaire, qui soutient la papille nerveuse, passèrent au premier rang physiologique, et pour réparer le tort que leur avait fait la première conception, on leur attribua des aptitudes encore bien plus extraordinaires qu'aux malheureux piliers de Corti. Tellement extraordinaires, ces aptitudes, qu'elles ne purent résister à l'examen. On avait supposé la membrane tendue ; elle ne tenait guère que par un bout. On la supposait presque rigide ; elle flottait comme un drapeau. On la disait mince ; dans certaines espèces elle est presque aussi épaisse que large. Ses dimensions répondaient à des vibrations par influence qui lui livraient toute la série des sons perceptibles : en fait, l'échelle des sonorités connues de notre oreille va, comme périodicité, de un à *deux mille*, tandis que celle des dimensions, dans l'oreille, va de un à *douze*. C'est un écart sensible. Après Helmholtz, on abandonna un moment la membrane basilaire et ses soi-disantes fibres, pour se rejeter sur les cils inégaux que l'arrachement des parties molles laisse au sommet des cellules auditives, au cours de la préparation histologique, et on en fit aussi de petits corps sonnants et accordés. Puis on revint à des portions isolées de la membrane, et les classiques en sont là. En résumé, on avait dû supposer la propriété de vibrer à des parties organiques aussi peu faites que possible pour être mises en vibration ; on avait fait vibrer des

éléments si petits que pour enregistrer les vibrations que nous entendons, il leur aurait fallu, vu leur petitesse, être extraordinairement détendus ou chargés, et par suite encore moins capables de vibrer. Eussent-ils pu vibrer, leurs dimensions et la sériation de leurs dimensions leur interdisaient tout accord avec les périodicités sonores que nous pratiquons.

Enfin, et c'est en cela qu'éclate l'absurdité de l'hypothèse, on devait admettre que des éléments anatomiques, tendus et accordés pour les divers sons que nous avons à percevoir, pussent *rester tendus et accordés*, c'est-à-dire *garder exactement la même tension* pendant toute notre vie !

Pendant soixante ans, cette monstruosité ne choqua personne, tant la théorie de l'*oreille-résonateur* avait séduit les physiciens et après eux les physiologistes. Elle est encore la théorie officielle.

Il ne faut donc pas trop s'étonner si, plus tard, M. de Cyon dota ces mêmes appareils, si complaisants, de la propriété d'éveiller en nous la notion des nombres, et celle du temps. Non seulement ils vibrent, mais ils calculent ; ils nous ont appris l'arithmétique en nous révèlant les rapports numériques des vibrations sonores, ils nous ont donné le *sens proportionnel !* La métaphysiologie a rattrapé la métaphysique et l'absurdité de la conclusion a dépassé celle des prémisses.

Le pire des défauts que pourrait présenter une plaque de téléphone, une membrane de phonographe, ce serait précisément d'avoir une vibration propre, d'être accordée, au lieu d'offrir à tous les ébranlements de toute périodicité l'accueil le plus large et le plus hospitalier. On frémit de penser à ce qui se passerait dans notre pauvre tête si nos oreilles étaient accordées, et si nos fibres internes vibraient isolément. Mieux vaudrait pour nous être sourds de naissance, dussions-nous, ignorer toujours le calcul, les proportions et même la notion du temps.

L'autre portion de l'oreille interne, l'appareil des canaux semi-circulaires, nous renseigne sur nos *variations d'attitudes* par le conflit qui s'établit, à chacun des mouvements de notre tête, entre l'inertie de la paroi rigide de ces canaux, paroi solidaire des moindres mouvements du crâne, et l'inertie du contenu liquide de ces mêmes canaux, ce liquide mettant quelque indocilité à suivre ces mouvements. Il se passe en tout petit, dans ce liquide visqueux, ce qui se produit quand nous faisons tourner sur lui-même un vase plein d'eau. L'eau obéissant moins vite que la paroi, il se fait un frottement du contenu sur la paroi du contenant. Chez les animaux inférieurs, la cavité du récipient auriculaire est

sphérique, et toute la paroi, rendue sensible par une vaste papille nerveuse qui la tapisse, enregistre directement les moindres variations de l'attitude de l'animal. Chez les animaux supérieurs, ces frottements sont canalisés par des sillons creusés dans la paroi, permettant à chaque sillon d'être sensible au mouvement qui se produit dans le sens du sillon, mais insensible aux autres mouvements. Enfin, cette délicatesse d'analyse, chez les Vertébrés supérieurs, est poussée à l'extrême par ce fait que les sillons sont devenus de véritables anses creuses, dont chacune est au maximum ouverte aux frottements correspondant à tout déplacement selon le sens de l'anse, et totalement fermée à tous les autres.

On conçoit que suivant les modes de déplacement propres à chaque espèce animale, reptation, natation, vol, saut, marche, l'appareil d'enregistrement varie avec les besoins de l'analyse sensorielle ; et il existe des oreilles à une anse, à deux anses, et presque toujours à trois anses, pour l'enregistrement des mouvements dans le sens du virage, du tangage, et du roulis. Ces trois anses, exceptionnellement, s'incrivent dans trois plans perpendiculaires entre eux, et c'est cette disposition qui a égaré les physiologistes, de même que nous l'avons vu plus haut pour le dispositif en spirale de la papille auditive. L'examen de l'appareil des trois canaux semi-circulaires de l'oreille interne convainc immédiatement, quand on passe en revue les diverses espèces animales, 1° qu'il est exceptionnel qu'un canal puisse être exactement inscrit dans un plan ; souvent le canal est fléchi, ondulé, dans certaines espèces il forme presque un 8 ; 2° qu'il est également exceptionnel que les trois canaux soient, même en redressant chacun d'eux selon un plan, perpendiculaires entre eux. Cette rectitude géométrique ne conviendrait qu'à un automate, aucune espèce vivante ne la possède, l'homme pas plus que les autres animaux. Elle n'existe que dans l'imagination de M. de Cyon.

Au lieu de voir dans ces appareils des enregistreurs d'attitudes et de mouvements, comme la plupart des physiologistes, mieux avisés, je dois le reconnaître, pour cette partie de l'oreille que pour la partie auditive, M. de Cyon en a fait l'appareil qui nous fournit la notion de *l'espace à trois dimensions*, spécialement destiné à nous donner la représentation d'un système des coordonnées de Descartes, base de la géométrie antique d'Euclide. Nous voilà de nouveau dans la métaphysiologie.

S'il y a quelque logique dans la conception de M. de Cyon, le défaut de symétrie entre nos deux oreilles internes doit nous fournir la représen-

tation simultanée de deux espaces, un droit et un gauche, qui ne coincident pas. Certains êtres doivent établir leur notion de l'espace sur des coordonnées contournées comme des rubans de guimauve; certains Poissons inférieurs ne connaissent à l'espace que deux dimensions, même une seule. Certains Mollusques supérieurs, dont la cavité auriculaire présente un sillon et une tache papillaire, connaissent un espace qui n'a qu'une dimension et demie. En revanche l'escargot, dont la cavité auriculaire est parfaitement sphérique, établit ses conceptions géométriques sur un espace à *n* dimensions.

Ce n'est pas diminuer Euclide et Descartes que de supposer que la vue et le raisonnement ont joué dans leurs conceptions géométriques un rôle supérieur à celui que M. de Cyon réclame pour les canaux de l'oreille interne.

De cette double fantaisie physiologique, le limaçon calculateur et les canaux dessinateurs, M. de Cyon conclut que le sens du temps a son siège dans le labyrinthe de l'oreille.

L'absurdité de la théorie de Helmholtz en matière physiologique n'enlève rien à la valeur de ses belles recherches en acoustique physique, ni même à celle de ses vues musicales, mais le prestige de son nom et le caractère séduisant de sa théorie physiologique ont longtemps retardé la physiologie sur la question du mécanisme de l'oreille. Les conceptions métaphysiques de M. de Cyon n'auront pas le même effet désastreux.

Néanmoins une erreur en entraîne toujours d'autres, et dans l'article intéressant de M. Poirée, sur l'*Oreille et l'Image musicale*, publié le 15 février par S. I. M., une conception ingénieuse de l'édification de la gamme moderne eût gagné à chercher d'autres bases physiologiques plus solides.

Quand nous écrivons une mélodie, nous traçons en réalité sur le papier le graphique d'un phénomène sonore qui n'a absolument rien à faire avec la notion d'espace. Chaque note se place plus ou moins haut sur la portée, selon qu'elle se trouve plus ou moins élevée dans l'échelle acoustique, dans la série des sons, du grave à l'aigu. Mais ce n'est pas dans l'espace qu'elle résonne plus ou moins haut. On ne peut pas dire que le *la* résonne dans l'espace en un point plus élevé que le *sol* ; dans la pratique au contraire tous les sons d'une même mélodie prennent successivement naissance au même point de l'espace. C'est une convention qui nous habitue à placer l'aigu en haut et le grave en bas, et à étager les notes du grave à l'aigu. Cette convention a son origine dans les attitudes

de notre tête, qui s'élève dans l'émission des sons aigus, pour étiner l'appareil phonateur, et s'abaisse dans celle des sons graves, pour le tasser. Mais cette convention se ramène à inscrire chaque note à sa hauteur convenue sur l'axe des *y*, gradué par les lignes de la portée. La succession mélodique s'inscrit de son côté sur l'axe des *x*, de gauche à droite. Ce qui revient à dire que l'acuité s'inscrit verticalement, et la chronicité horizontalement, chaque note s'élève plus ou moins haut sur la portée selon qu'elle est plus ou moins aigue, et s'inscrit plus ou moins loin vers la droite selon qu'elle vient un temps plus ou moins long après le début du morceau. Graduation d'acuité sonore, graduation de temps : il n'y a là aucune notion d'espace, sauf sur le papier.

La *forme mélodique* n'est pas étendue dans l'espace ; elle est fonction d'acuité sonore et de temps seulement. Les *combinaisons harmoniques* n'ont pas davantage à faire avec l'espace, sauf en ce que plusieurs notes ne peuvent pratiquement être fournies par des voix ou par des instruments qu'en des points différents. Mais si le soprano chante *sol* en même temps que le ténor chante *ut*, cela fait toujours une quinte, que le soprano se trouve à la gauche ou à la droite du ténor. La notion d'espace ne joue aucun rôle en harmonie. Elle n'intervient que dans la définition suivante : quand plusieurs sons harmoniques ont leur source en un point unique de l'espace, ils nous donnent la sensation de *timbre* ; quand ils partent de sources différentes dans l'espace, ils forment ce que l'on appelle *accord*.

On imagine donc mal ce qui a pu amener M. Poirée à faire intervenir la notion d'espace, de points, de lignes, d'angles droits, de coordonnées géométriques dans la composition des affinités essentielles de la gamme. Son exposé pouvait se passer absolument de cette considération, injustifiée d'ailleurs. En quoi l'intervalle de quinte juste, qu'il appelle l'angle de quinte, a-t-il " toute la précision de l'angle droit formé par les canaux semi-circulaires de l'oreille ? " La conception ancienne de la formation de la gamme par quintes successives nous donne les mêmes points, sans complication physiologique ou métaphysique. La conception plus moderne de l'analyse progressive des affinités harmoniques et de la dissection des éléments du timbre par l'oreille donne les mêmes résultats.

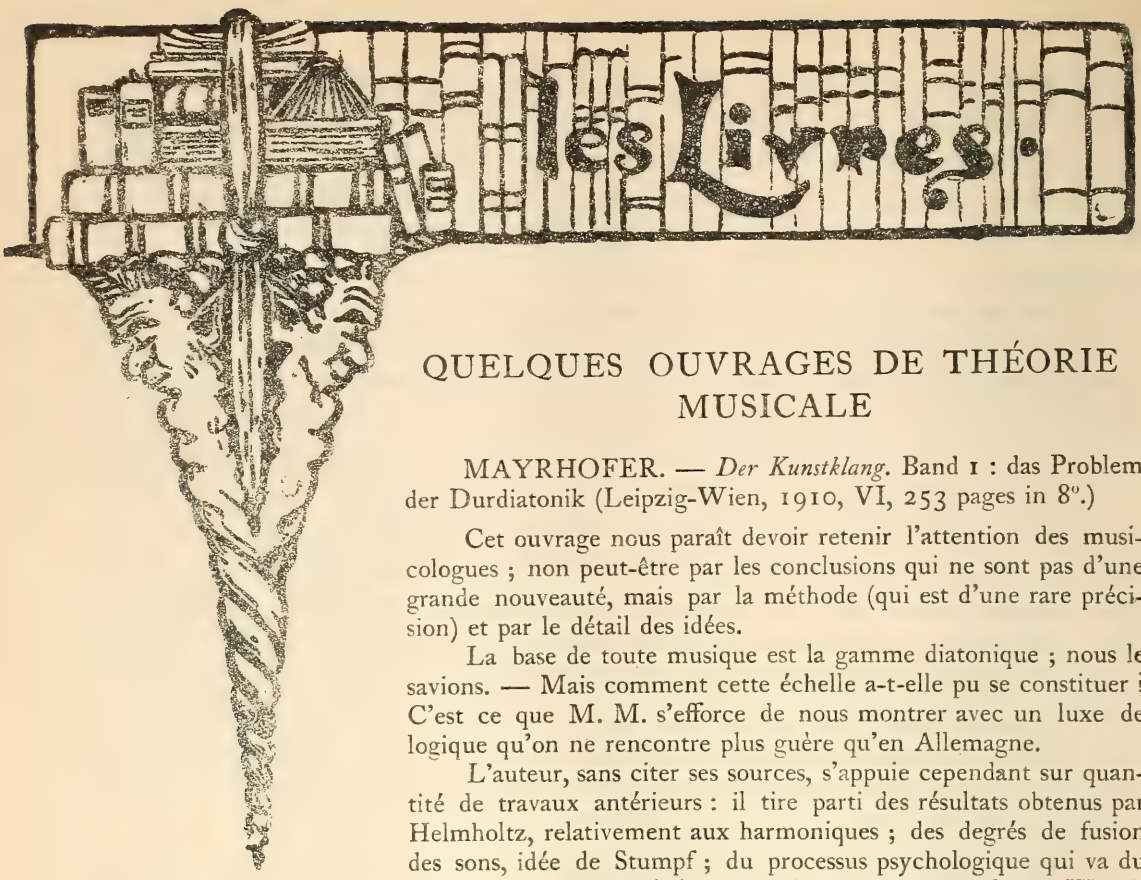
Les sons divers sont produits par des vibrations qui peuvent affecter entre elles certaines harmonies de période, de forme, d'intensité. Ces harmonies existent en dehors de la connaissance de l'homme, et ont précédé cette connaissance. Il suffit que nos appareils sensoriels soient

aptes à enregistrer ces divers caractères du phénomène sonore pour que notre esthétique s'y conforme ; ce qu'elle a fait. Mais il est tout à fait inutile d'imaginer que pour avoir la connaissance d'une chose, il faut que cette chose ait en nous la figuration préalable de ses caractères. Notre œil est tout rond : apprécie-t-il moins bien pour cela les triangles et les carrés ?

La notion d'espace nait en nous de ce fait que la substance nerveuse, qui subit l'empreinte de toute chose distribuée dans l'espace, est elle-même distribuée dans l'espace, et que l'empreinte a elle-même une forme, une distribution, quel que soit le domaine sensoriel ou psychique intéressé. L'espace se révèle à nous sous forme d'espace, et son image est distribuée. Deux points différents de l'espace ne font pas image au même point de ma substance nerveuse, et je perçois l'espace parce que je suis moi-même espace. — La notion de temps nait de même en moi de ce fait que ma substance nerveuse évolue, vit, se déroule comme le cylindre enregistreur, d'une impression à l'autre ; je suis, puisque je vis, tout aussi distribué dans le temps que je le suis dans l'espace ; deux notes successives de la mélodie que j'entends atteignent en moi deux moi successifs, et c'est parce que ma matière nerveuse déroule sa vie avec une allure qui lui est propre, que la notion de temps, de durée lui est naturelle comme à toute matière sensible et vivante.

Tout phénomène extérieur à moi est fonction de temps et d'espace. Je suis moi-même fonction de temps et d'espace. Tout rapport entre le monde extérieur et moi sera forcément établi sur cette double notion essentiellement physique, nullement métaphysique.

PIERRE BONNIER.



QUELQUES OUVRAGES DE THÉORIE MUSICALE

MAYRHOFER. — *Der Kunstklang.* Band 1 : das Problem der Durdiatonik (Leipzig-Wien, 1910, VI, 253 pages in 8°.)

Cet ouvrage nous paraît devoir retenir l'attention des musicologues ; non peut-être par les conclusions qui ne sont pas d'une grande nouveauté, mais par la méthode (qui est d'une rare précision) et par le détail des idées.

La base de toute musique est la gamme diatonique ; nous le savions. — Mais comment cette échelle a-t-elle pu se constituer ? C'est ce que M. M. s'efforce de nous montrer avec un luxe de logique qu'on ne rencontre plus guère qu'en Allemagne.

L'auteur, sans citer ses sources, s'appuie cependant sur quantité de travaux antérieurs : il tire parti des résultats obtenus par Helmholtz, relativement aux harmoniques ; des degrés de fusion des sons, idée de Stumpf ; du processus psychologique qui va du phénomène excitant à la perception consciente, tel que Wundt l'a exposé, etc. bref, il admet tout ce qui est à peu près incontesté, rejette nettement les hypothèses commodes mais trop fragiles (les harmoniques inférieurs de Riemann, par exemple) ou les insinuations perfides grâce auxquelles on peut présenter un objet "truqué" comme "phénomène naturel" : je veux parler du *fa* et du *la* qui n'existent pas avec leur véritable hauteur dans la résonance du corps sonore.

Les seuls matériaux vraiment authentiques de cette résonance, et je le repète une logique serrée, une psychologie profonde, permettent à l'auteur d'édifier une théorie à la fois séduisante et solide de la gamme diatonique ; nous aboutissons parfois à des conclusions que pressentent les musiciens, que certains théoriciens ont osé exprimer mais que personne, je crois, n'a présentées avec autant de clarté et d'une façon tellement irréfutable.

C'est presque un tour de force, et qui s'en réjouira ? Les "anciens" qui verront dans cette victoire du raisonnement le triomphe de leurs procédés désuets ? ou les "jeunes", qui découvrirons que leurs instincts n'ont fait que précéder la science ? Ne préjugeons de rien, et recommandons aux uns comme aux autres (car il y en a et il y en aura toujours) la lecture de ce livre dont je ne puis malheureusement donner qu'un bref aperçu : peut-être que leur pensée, saisie et entraînée dans cet engrenage sévère, tyrannique, en ressortira plus haute et plus forte.

SCHÖNBERG (A.) — *Harmonielehre* (Leipzig-Wien, Universal Edition, 8 M.)

Deux sentiments gouvernent cette théorie : l'un pédagogique, *l'horreur du dogmatisme* ; l'autre musical : *une conception particulière de la tonalité.*

L'auteur ne nous impose pas un " système " nouveau d'harmonie ; il ne fait qu'une exposition des procédés artistiques employés en musique jusqu'à ce jour. Ces procédés sont-ils absolus ? A-t-on le droit de dire à l'élève : " Tu feras ceci... tu ne feras pas cela " ? Oui, si la défense ou la prescription est justifiée, puis expliquée.

S., dédaigneux de ce qu'on a coutume d'appeler la *Science musicale* nous met en présence de la complexité touffue, mais réelle, des faits, des procédés, de l'évolution de la vie musicale elle-même ! Il n'envisage plus la musique sous son aspect " physique ", mais sous son aspect psychologique ; disons plus et mieux : sous son aspect *sociologique.* Et n'est-ce pas ainsi qu'elle doit-être considérée ? La musique n'est jamais qu'un sentiment collectif réfléchi par une âme individuelle ; par conséquent, la technique qui lui est propre doit se courber à toutes les fluctuations et les fantaisies que peut manifester ce sentiment sous la pression énorme et complexe de l'évolution sociale.

N'est-ce pas ce que S. veut exprimer en vous disant : " que l'élève étudie ce qui est éternel, *le changement* et ce qui est temporaire : *l'existant* " ?

Ainsi se poursuit l'exposition des procédés harmoniques, depuis l'accord parfait jusqu'aux agrégations les plus compliquées ; toutes y trouvent leur place, même la quinte augmentée. On a contesté la valeur pédagogique de ce livre : cela me semble injustifié. Evidemment l'ordre fait un peu défaut, et les longues digressions philosophiques réparties d'un bout à l'autre de l'ouvrage viennent parfois interrompre le cours normal de l'enseignement : mais en définitive tout ce qui se rapporte strictement à la constitution et à l'enchaînement des accords est étudié avec un luxe de détails et d'exemples, une précision de langage et un souci d'être complet qui conviennent parfaitement à l'instruction musicale.

Pour nous, que les plagiaires de Rameau ont accoutumés à la sécheresse, à la pauvreté et à la banalité des " Traités d'Harmonie ", l'ouvrage de S. apparaît comme fourmillant d'idées, souvent ingénieuses, comme plein de vie et de liberté et répondant enfin à des tendances exprimées depuis longtemps par la musique, alors que nos théoriciens se refusent à les consacrer par la science, par *leur* science.

LEICHTENTRITT (H.). — *Musikalische Formenlehre* (Leipzig, Breitkopf, 1911, 238 pp.)

On me permettra, j'en suis certain, de m'appesantir quelque peu sur cet ouvrage tout à fait pédagogique. Nous sommes, — nul ne l'ignore — à un moment où la maîtrise de l'art allemand et l'incontestable valeur de ses musicographes forcent l'attention des musiciens de tous les pays, de la France en particulier. Les doctrines d'outre-Rhin font déjà sentir chez nous leur influence et s'infiltrent chaque jour plus profondément dans les nouvelles couches d'écoliers ; or, ne sommes-nous pas avertis par l'histoire que nous devons nous méfier de nous-mêmes, et que, — tout étant affaire de mode en notre pays — nous ne tarderons pas à accepter les yeux fermés et avec enthousiasme n'importe quelle doctrine pourvu qu'elle porte une signature étrangère ? Le devoir de l'humble critique est donc au premier chef de passer au crible toute brochure importée et d'avertir ceux qui s'en serviront des inutilités qu'elle contient aussi bien que du profit qu'ils en peuvent tirer.

Le livre de M. L. est bâti à la manière du " Katechismus " de Hugo Riemann, et s'inspire fort souvent au surplus, de l'illustre pédagogue. Toute la première partie — la meilleure — est une théorie rythmique claire et précise : comparant classiquement la pièce musicale et le roman, l'auteur explique les divisions de l'une par celles de l'autre et parvient

en dernière analyse au *motif* musical qui nécessite au moins deux sons. S'il y a deux sons, nous dit M. L. il y a aussi mouvement, progression, pour passer de l'un à l'autre, et là comme dans la marche, où le pied s'élève d'abord puis s'abaisse, il y a un temps levé, l'arsis, l' " Auftackt " auquel répond et fait équilibre un temps abaissé, thésis ou " Senken " : c'est là la forme normale rythmique du motif. Et comme tout à l'heure (mais dans le sens contraire) l'auteur fait surgir petit à petit les structures de plus en plus compliquées; ayant d'abord fait ressortir l'importance de la constitution rythmique, au point de vue de la cohésion de toute phrase musicale. Retenons également ce principe, sur lequel Riemann s'appuie déjà dans ses " Notions d'esthétique " et avant lui Westphal, que de deux figures rythmiques successives, la 2me est généralement la plus importante, celle qui porte l'accent. Ainsi s'édifient des périodes de 2, 4 mesures, puis de 8 (4 + 4), de 16 (8 + 8), etc. Nombreux exemples, exposé consciencieux et logique qui n'omet pas les réactions des rythmes sur les cadences tonales, etc. Tout est mené rapidement, mais suffisamment détaillé — et bien que nous soyons déjà familiarisés avec cette logique des chiffres et avertis de ses dangers, nous finissons par y croire et nous laisser prendre au charme facile de la symétrie rythmique.

Mais voici le chapitre 2 : c'est une étude également très consciencieuse des constructions anormales, de phrases qui ont des membres inégaux, des mesures de trop ou de moins ; les premiers types ne sont pas trop affreux, à ne considérer que les chiffres qui les représentent (3 + 3 = 2 + 2 = 3 + 3) ; mais il y en a d'horribles : jugez de ce menuet de Haydn (5 + 2 + 1 + 2 + 2) ; et l'irrégularité va croissant à mesure que l'écriture se complique, que des procédés d'imitation se viennent greffer sur les formules originales. *Or, à l'audition, tout est parfaitement d'aplomb.* Que penser ? Où est la règle ? où est l'exception ? Y a-t-il seulement une règle et la doctrine qui figure au chapitre 1, n'est-elle pas annulée par les constatations du ch. 2 ? Quel est le cliché original : la carrure ou l'absence de carrure ? Ne voyons-nous pas au cours de l'histoire les rythmes carrés de la danse, s'abolir petit à petit dans la *suite ;* et la *sonate primitive*, ressusciter sans aucune nécessité apparente dans la sonate classique, disparaître à nouveau pendant la période suivante et constituer de nos jours un véritable problème auquel personne ne peut répondre décisivement ? Et d'autre part, ne pouvons-nous pas observer que les rythmes libres de la musique vocale s'enferment en de certains moments dans des formes régulières ; puis en sortir, pour y retomber plus tard et ainsi de suite ?

On se demande alors s'il est vraiment besoin d'édifier toute une théorie rythmique pour expliquer les formes musicales, et s'il ne suffirait pas simplement de constater les faits, dont l'explication au surplus n'est pas d'une grande utilité, ni d'un enseignement bien précieux.

Nous atteignons ainsi l'étude des formes musicales proprement dites (de la polka à l'oratorio, l'opéra, etc.). Ici les descriptions sont tellement succinctes, qu'elles forment plutôt, un aide mémoire, une suite d'articles de dictionnaire qu'un traité proprement dit.

L'étude des formes vocales qui termine ce traité est assez bien conduite, mais avec une rapidité déconcertante. Au total, un ouvrage intéressant, qui tend à vulgariser une méthode assez nouvelle, une doctrine un peu trop confinée jusqu'ici dans le monde des musicographes ; mais qui s'adresse cependant à des gens suffisamment instruits pour deviner ce qui lui fait défaut.

VILLIERS STANFORD (Ch.). — *Musical composition* (Londres, Macmillan and Co, 1911).

Ce petit ouvrage traite de la composition musicale sur ce ton quasi familier que nous rencontrons si souvent dans la pédagogie et la philosophie anglaises, et qui semble bien être, au fond, l'un des aspects caractéristiques de l'esprit britannique. En tous cas, il est fort avantageux

au point de vue de l'enseignement : n'est-il pas foncièrement anti-dogmatique bien que très respectueux de la tradition ? Cet empirisme de bon aloi, ce bon sens ami du grand air et de la santé, dominent ce petit traité sans prétentions, et permettent à l'auteur de le présenter sous forme d'un résumé d'utiles et pratiques conseils à l'adresse des élèves compositeurs.

L'ouvrage est excellent à mettre entre les mains d'un débutant, dont il fera un honnête compositeur, tant par son instruction primaire que par la direction imprimée à son esprit. A lui plus tard de lire Berlioz, Gevaert, Richard Strauss, ou mieux d'étudier l'orchestre au sein même de l'orchestre.

SCHREYER. — *Lehrbuch der Harmonie und der Elementar Komposition* (Leipzig, Merseburger, 1911).

Tout à fait pédagogique également, l'ouvrage de M. S. qui prétend nous enseigner l'harmonie et les éléments de la composition en 168 pages. Il est vrai que les nombreux exemples sont réunis en une brochure spéciale assez importante.

Aucune innovation saillante, mais beaucoup d'ordre, de clarté, pas de discours inutiles. Les principes et même le chiffrage extrêmement simple sont empruntés à Riemann ; mais l'auteur en a su faire une intelligente application qui s'adresse à des élèves et s'insinuera dans leur cerveau avec une grande facilité. Chacun des chapitres, (il y en a 30, brefs et significatifs) contient quelques textes de devoirs à accomplir par l'étudiant — et une clé de ces devoirs est vendue séparément.

Evidemment la méthode surprendra un peu les habitués du " Reber et Dubois " : voici par exemple l'un de ces problèmes :

" Remplir chacune des mesures du schème suivant avec une harmonie à 3 voix :

A) T | D | T | D | T | S | D | T
B) T | D | etc.

et écrire là-dessus des variations à 3/4.

On laisse, dans notre France démocratique, moins de liberté et moins d'initiative aux disciples de la classe d'harmonie : ce n'est pas une classe de composition, n'est-ce pas ?

Entre les mains d'un professeur éclairé, ce petit livre peut devenir extrêmement fécond, l'aridité de l'harmonie toute pure étant corrigée le plus tôt possible par des essais de composition qui sont une satisfaction pour l'élève, et empêchent de s'endormir, chez lui, des facultés créatrices trop souvent abolies par la tyrannie des jeux de patience musicaux.

A. Machabey.

LIVRES REÇUS

— PROCEEDINGS OF THE MUSICAL ASSOCIATION (London Novello 1912, in-8° de 170 pp. 1 Guinea.)

— WAGNER (Peter). — *Einfuehrung in die gregorianischen Melodien.* Zweiter Teil. Zweite Auflage. (Lpz. Breitkopf 1912, in-4° de 505 pp. Mk 12).

— POUZET (Dr). — *Notes sur les chapitaux de l'abbaye de Cluny.* (Tirage à part de la Revue de l'Art Chrétien. Première Livraison de 1912, in-4° de 17 pp.)

— BARCLAY SQUIRE. — *Catalogue of the printed music published between* 1487 *and* 1800 *now in the British Museum.* (London British Museum, 2 vol. in-4° de 775 et 754 pp.; Frs. 78.75).

— BRENET (Michel). — *Hændel* (Laurens. Collection des Musiciens célèbres. Paris 1912, in-12° de 128 pp. Fcs. 2.50)

— CALMUS (Georgy) — *Télémaque* von Lesage. — *The beggar's opera* von Gay and Pepusch. (Berlin, Liepmannssohn 1912 in-4° de 223 pp.)

— AURIOL (H.). — *Décentralisation Musicale*, avec une préface de Gabriel Fauré. (Paris Figuière et Cie. 1913, in-12° de 256 pp.; Fcs. 3.50).

— CHYBINSKI (Dr A.) — *Beiträger zür geschichte der Taktschlagens.* (Breitkopf 1912 in-12° de 96 pp. Mk 2.50).

— DENT (E. J.) — *Mozart's operas.* (London Chatto et Windus 1913, in-8° de 432 pp. 12 s. 6 d.)

— BRADLEY ROOTHAM (Cyril). — *Voice training for choirs and schools.* (Cambridge 1913, in-8° do 110 pp.)

— MARAGE (Professeur). — *Education et rééducation des centres auditifs.* (Paris 19, rue Cambon, 1913, in-8° de 16 pp.)

— CHABRIER (Emmanuel). — *In memoriam.* (Paris, à la Belle édition, 71, rue des Saints Pères, in-8°, tiré à 300 exemplaires, non mis dans le commerce).

Le Théâtre des Champs Elysées

L'annonce faite à Paris d'une basilique d'art vient de se réaliser. Pierre de Craon, le constructeur de cathédrales, est revenu parmi nous et a fait sortir de terre le sanctuaire de la foi moderne. C'est là que l'éternelle soif d'idéal entrainera les foules. C'est là que s'assouvira cet appétit du surnaturel qui a si souvent changé d'objet au cours des siècles mais qui tourmente aussi impérieusement nos contemporains que les hommes du moyen-âge. Jusqu'ici, par une incompréhensible négligence, par une maladroite accumulation de richesses disparates, unie à une indulgence inexplicable pour les pires expédients du trompe-l'œil, les églises de la musique se sont toujours privées d'un des plus puissants éléments d'extase dont s'enorgueillissent leurs sœurs sacrées : l'atmosphère. Les faux-marbres, les faux-bois, les cariatides de carton-pâte, les amours en plâtre doré et les innombrables friandises qu'inventèrent nos pâtissiers-staffeurs découragent l'essor du rêve qui prend au contraire si joyeusement son vol sous la plus pauvre voûte de pierre, entre des murailles nues, dans la douce vibration de la lumière qu'orchestrent des vitraux ! C'est ce qu'ont enfin compris les architectes du temple de marbre blanc qui s'achève en ce moment Avenue Montaigne et qui offrira à tous ceux qui demandent aux paradis artificiels de l'art l'oubli des médiocrités quotidiennes, un asile digne des Muses à qui on l'a consacré.

La pureté de son style, la noblesse de sa conception, la sobre richesse des matériaux

employés font du Théâtre des Champs Elysées un palais renouant à nos plus belles traditions architecturales les plus audacieuses découvertes de la technique contemporaine. Un souci rigoureux de l'unité a présidé aux moindres détails de son exécution. Un seul peintre, Maurice Denis

PANNEAUX DÉCORATIFS DE LA COUPOLE

Maurice Denis : le Chœur

et un seul sculpteur, Bourdelle, ont collaboré avec les ingénieurs. Ici les artistes ne sont pas écrasés par la souveraineté de la matière comme cela s'est produit trop souvent dans les décorations de vastes monuments où peintres et sculpteurs, esclaves du maçon, se contentèrent humblement de tirer parti des surfaces abandonnées à leur inspiration après l'achèvement de

LA DANSE

LA MUSIQUE

l'ensemble. Voyez au contraire cette harmonieuse façade sortie d'un seul cerveau et réalisée, semble-t-il, par un seul artisan. On croirait voir un beau coffret de marbre travaillé par quelque ciseleur géant, il semble que deux mains colossales en ont ajusté et orné les panneaux, et qu'un Cellini surhumain en a modelé tous les contours. Terminée, cette formidable bâtisse minutieusement édifiée par des armées d'ouvriers, donne cette impression d'unité et de perfection qu'on ne rencontre d'ordinaire que dans un meuble d'art amoureusement patiné par les doigts de son créateur. Le pouce hardi et savant de Bourdelle paraît avoir accompagné et noué dans les airs l'élan de ces lignes heureuses.

Derrière ce portique s'ouvre un atrium aux pures colonnes helléniques entre lesquelles fleurissent des peintures à fresque exécutées également par Bourdelle. La salle arrondit son harmonieuse coupe de marbre sous un plafond lumineux baignant une coupole où s'inscrivent les panneaux décoratifs de Maurice Denis représentant l'Histoire de la Musique, d'Orphée à Debussy. Un rideau d'argent refléchit la lumière et se nuance au gré de l'électricien comme un étang au crépuscule. Les flûtes argentées d'un grand orgue encadrent la scène et complètent la décoration du rideau. Inutile d'ajouter que la préoccupation d'un confort inconnu en France a présidé à l'aménagement de la salle. Les fauteuils, les loges, les couloirs, les dégagements, les vestiaires, les foyers, fumoirs, bars et boudoirs ont été conçus d'après les plus brillantes réalisations des plus beaux théâtres anglais, allemands et russes, qui depuis quelques années nous humilièrent de leur luxe et de leur élégance.

LA COMÉDIE

La scène, machinée comme à Bayreuth, pourvue de tous les perfectionnements techniques connus jusqu'à ce jour, permettra d'accueillir les féeries les plus audacieuses. Une innervation électrique extraordinairement développée va porter dans tous les organes du formidable

LA TRAGÉDIE

Clichés Druet

monument le mouvement et la lumière. Une usine souterraine en assurera l'indépendance.

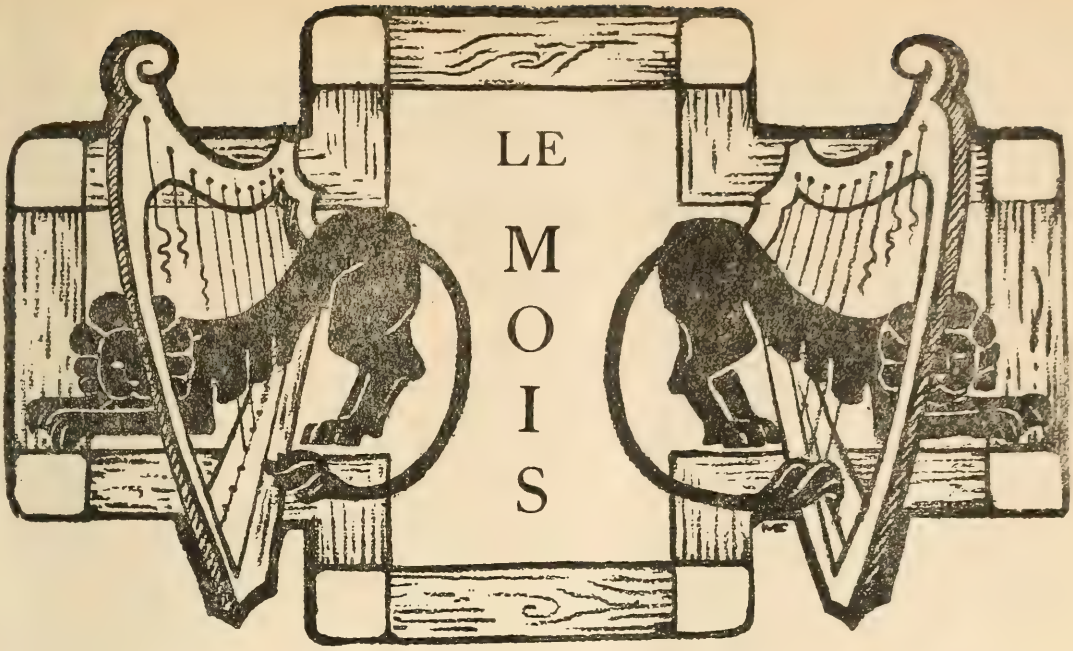
Tel est le nouveau temple où l'on célèbrera dans quelques semaines le premier sacrifice à Apollon. Des mains pieuses l'ont édifié pierre à pierre. Souhaitons que le seuil n'en soit jamais

BOSTON PUBLIC LIBRARY

PANNEAUX DÉCORATIFS DE LA COUPOLE

Maurice Denis : l'Orchestre

souillé par d'indignes offrandes et que son saint parvis soit respecté. La pureté et la majesté de sa nef décourageront, espérons-le, les coupables desseins des mauvais prêtres qu'attire dans les sanctuaires nouvellement consacrés la joie sadique du sacrilège ! La Beauté a trouvé un asile ; qu'elle sache le défendre !



Les Théâtres

LE SORTILÈGE. — LE COURONNEMENT DE POPPÉE. — DOLLY.

Voulant sonder les reins et le cœur d'un compositeur auquel il s'intéressait, Georges Bizet lui demanda s'il avait " fait du quatuor, de la scène lyrique, de l'opéra et de l'oratorio. " Et il fut inondé d'une joie profonde en apprenant que son protégé avait satisfait à toutes les exigences du baccalauréat, de la licence, du doctorat et de l'agrégation de musique représentés par ces divers sujets de concours. C'était de la bonne critique, basée sur le principe bien français de la hiérarchie des genres. C'était de l'analyse dosimétrique, c'était l'esthétique rassurante de l'éprouvette graduée, c'était le triomphe de la méthode. Bizet s'avançait ainsi d'un pas ferme dans les allées bien ratissées d'un jardin musical dessiné par Le Nôtre.

Les critiques du temps ne connaissaient pas leur bonheur. Le beau jardin est devenu une forêt vierge ; les plantes ont envahi et effacé les sentiers. L'explorateur d'aujourd'hui est obligé de se frayer péniblement un passage à travers les lianes et les ronces. Il ne s'oriente que d'après le parfum des fleurs invisibles. Les clôtures, les bordures de buis taillé ont disparu. On ne croit plus aux genres ni aux catégories et le bel escalier de marbre qui vous élevait sans effort de la sonate à la symphonie et du lied au drame lyrique, s'est effondré sous le poids des passants chaque jour plus nombreux : le métier de cicerone au pays de la double croche est devenu le dernier des métiers.

A la fin d'un mois comme celui qui vient de s'écouler, le critique respectueux de l'ordre

hiérarchique aurait accompli tout son devoir en analysant longuement l'œuvre nouvelle montée à l'Académie Nationale de Musique, en accordant une mention respectueuse à la tentative de reconstitution due à l'initiative d'un maître vénéré et en signalant d'un mot l'amusante transformation en ballet d'une suite de piano déjà classique. Et tout le monde aurait approuvé cette équitable répartition des dividendes de la gloire au prorata des actions souscrites par les auteurs. Il n'en va plus ainsi et l'équité nous oblige précisément à constater qu'un minuscule ballet peut avoir une importance beaucoup plus considérable qu'un vaste opéra du palais Garnier.

Il faudrait avoir l'âme bien noire pour chicaner le jeune André Gailhard sur la qualité exacte de l'accueil qui lui a été fait dans l'ex-maison paternelle. Pourquoi gâter la joie de cet Orphée de vingt ans qui doit à l'amicale courtoisie des gardiens de la grande lyre nationale, d'avoir pu chatouiller prématurément l'instrument officiel dont, seuls, les barbons glorieux ont le droit d'émouvoir les cordes ? On lui a fait mesurer l'étendue d'une telle faveur et on ne lui a pas caché que le génie était la seule monnaie digne d'en acquitter le prix. C'est handicaper bien sévèrement un jeune auteur que de le charger ainsi dès le début de sa carrière d'une aussi lourde dette. Sur ce point, d'ailleurs, je crois à l'insolvabilité des auteurs du *Sortilège*.

Le sujet de cette féerie rustique est d'une touchante simplicité. Les méchantes fées du département de l'Ariège ayant appris que la jeune Angèle a perdu son scapulaire, décident de l'en punir de façon exemplaire en lui enlevant son fiancé. Mais l'énergique villageoise pourchasse les voleuses et les rejoint après avoir subi de la part de ses guides les plus fantaisistes exigences, l'un réclamant pour salaire une complainte en la mineur, l'autre risquant une piquante proposition d'école buissonnière et le troisième n'hésitant pas à vider les orbites de la voyageuse de leurs globes oculaires qu'il fait danser joyeusement au bout de leur nerf optique. Ces espiègleries n'empêchent pas la jeune fille d'arriver jusqu'à la grotte des fées où elle trébuche sur le cadavre de son fiancé ! Et ce serait une bien cruelle aventure si la sœur d'Angèle, en retrouvant le scapulaire, ne dissipait le maléfice. Les fées deviennent solubles dans l'air, le fiancé ressuscite, les égratignures d'Angèle se cicatrisent et ses sclérotiques regagnent leur emplacement habituel. Un hymne au soleil et au travail amène la chute du rideau.

Envelopper une telle affabulation d'un sublime commentaire musical constituerait une véritable trahison : M. André Gailhard nous a prouvé qu'il est tout le contraire d'un traître. Dénuée de toute prétention, sa musique s'applique charitablement à ne pas dépasser d'une seule enjambée le menu trottinement du poème. Assez peu féerique de nature, la muse du jeune compositeur montre plus d'aisance dans les épisodes agrestes que dans les conjonctures surnaturelles. Elle ne se pique pas d'originalité mais elle se préoccupe de distinction et de bonne éducation. Cette sorte de politesse se fait, hélas, de jour en jour plus rare parmi les musiciens. M. André Gailhard, entrant brusquement dans l'auguste assemblée des lyriques modernes, n'a pas osé sans doute — il est si jeune ! — exprimer tout haut des pensées musicales personnelles ; il s'est contenté de commenter respectueusement celles de ses aînés, dans un langage correct et agréable d'humaniste. Il faut lui en savoir gré. Il y a dans son

attitude une charmante modestie qu'il serait injuste de méconnaître ; elle porte d'ailleurs, en soi-même sa récompense, les dieux ayant promis une longue vie aux mortels honorant leurs parents. Tout porte à croire que la longévité de M. André Gailhard sera prodigieuse !

Pareil privilège sera sans doute réservé également à notre éminent collaborateur Vincent d'Indy dont la fidélité au culte des ancêtres est notoire. Les soins pieux dont il entoure les ombres des grands disparus sont pour ses contemporains un perpétuel sujet d'édification. Le tombeau de Monteverdi, vous ne l'ignorez pas, est un de ceux qu'il honore de fréquentes libations funèbres et de précieuses offrandes. Il vient de lui rendre de nouveaux devoirs au Théâtre des Arts en conduisant le *Couronnement de Poppée*. Malgré l'involontaire raideur et la lente majesté d'une évocation un peu trop solennelle, le glorieux ancêtre se dressa hors de sa tombe avec une surprenante vivacité. Il stupéfia ses arrière-neveux par la prodigieuse souplesse de son vocabulaire lyrique, par l'infinie variété de ses accents expressifs, par la liberté de ses inflexions musicales, par ses néologismes, par sa délicate sensibilité, par son pathétique direct, par son mépris des locutions et des formules, par son humanité éternelle. Il fut malheureusement plus jeune et plus vibrant que ses interprètes déconcertés de découvrir tant de pétulance chez un immortel. Il est à craindre que, par leur faute, la résurrection ne produise pas les résultats miraculeux qu'on en attendait ; l'intention fut excellente mais l'effort incomplet.

On fournit d'ailleurs un labeur un peu fiévreux au Théâtre des Arts. Les spectacles de musique se succèdent avec rapidité... C'est l'*Education manquée* de Chabrier, dont le titre s'applique aux interprètes avec un impitoyable à propos ; c'est *Thésée*, délicieusement grandiloquent et suavement boursouflé, présenté dans un décor exquis ; c'est un divertissement chorégraphique de Bruneau — le Bruneau à facettes coruscantes, tout cliquetant de glockenspiel et de célesta que nous avait révélé la Faute de l'Abbé Mouret ; c'est une généreuse tentative de Gaubert digne d'une meilleure cause et, enfin, c'est *Dolly*.

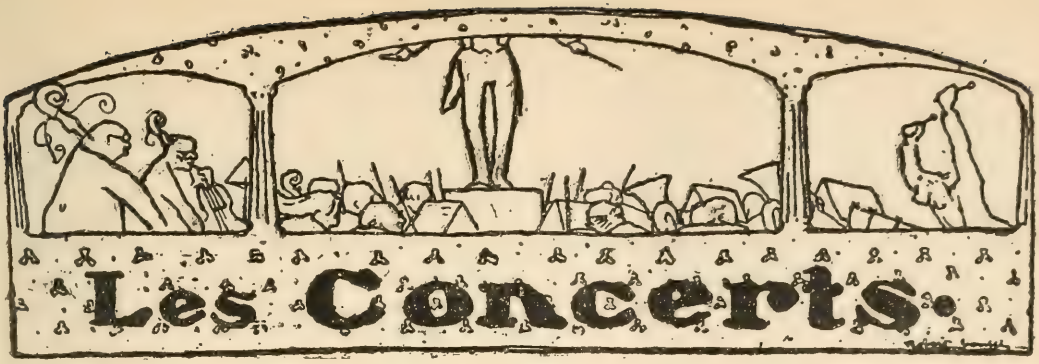
Dolly est une petite fantaisie intellectuelle explosive qui projette dans toutes les directions une grêle d'idées générales, de conceptions artistiques nouvelles, de postulats, de problèmes esthétiques, de critiques en action, de confidences et de promesses. Dolly commet tous ces méfaits avec une parfaite innocence et ne cesse pas de sourire avec son adorable moue ingénue et malicieuse de " girl " aux yeux purs. Mais il faut bien se garder de croire à l'innocence de Dolly. Voyez ce qu'elle a fait du théâtre si plein de respectabilité de M. Jacques Rouché : elle l'a livré aux artistes de music-hall, de cirque et de cabarets montmartrois en se réclamant — impertinence suprême ! — du Directeur du Conservatoire ! Au nom de Gabriel Fauré et de sa délicieuse partition la sournoise gamine a organisé la plus folle partie en compagnie de clowns et de danseurs, jouets vivants échappés d'une maisonnette de carton rose, dans un jardin où déambule un jeune lapin noir portant un coquet pantalon de dentelles et prompt à se scandaliser du spectacle qui lui est offert.

Ce lapin sait en effet ce que pense Dolly et s'en épouvante. Il n'ignore pas qu'elle n'accorde à la musique descriptive qu'un pouvoir d'évocation vague et imprécis et qu'elle se flatte de créer, sans se préoccuper des intentions premières de l'auteur, des associations d'idées nouvelles entre une mélodie, un geste et un sentiment. Elle sait fort bien que Fauré n'avait

prévu dans sa délicate Suite ni clowns, ni musicien grotesque, ni lapin noir, mais elle prétend que l'ingéniosité de son ami Laloy et les inventions techniques de Staats sauront river aux accents fauréens des visions qui en deviendont aussitôt inséparables. Et elle cherche à se justifier en évoquant cette prestigieuse Shéhérazade qui malgré sa prédestination formelle de tableau maritime est devenue, de par la fantaisie tyrannique d'un maître de ballet, le commentaire très éloquent et très précis d'une aventure de harem !

Elle soutient également une thèse audacieuse. Elle affirme — et Colette Willy ne la contredira pas — que le music-hall est le dernier refuge de la solide technique théâtrale, du beau métier, la pépinière des " ouvriers d'art " de la scène, appliqués, modestes, aimant leur travail avec une silencieuse passion et toujours prêts à l'effort discipliné. Et elle nous montre les admirables résultats obtenus par cette méthode d'interprétation. Dans ce Théâtre des Arts dont l'amateurisme distingué est légendaire, le ballet de Fauré et Laloy s'est imposé comme une réalisation définitive ; on s'émerveilla de voir tous les détails " en place " et tous les effets infailliblement réglés. Et on ne s'avisa pas immédiatement, d'en attribuer le mérite à l'adorable Eva Reid, aux fils de Footit et au danseur Miralès qui contrepointèrent la musique de Fauré de gestes si précis, si minutieusement établis et si savamment prémédités, sous les apparences d'une fantaisie échevelée, que toute la grâce et la science classique d'Aveline ne purent égaler le " caractère " et le relief de l'interprétation de ses camarades ! En vérité qui n'a pas goûté la saveur purement musicale des pizzicati disloqués de Tommy, des trilles qu'il exécute sur la tête ou des tours de reins de l'effarant Espagnol, ignore la joie profonde des stylisations et des traductions plastiques d'un rythme, et qui n'a pas savouré les trouvailles " mélodiques " du petit corps potelé de la fillette aux rubans verts ne peut se flatter d'avoir l'œil musical ! Nous n'avons pas eu en France depuis la révélation des ballets russes une expérience de synesthésie digne d'être comparée à celle-là. Son seul tort pour des Français, est d'être trop menue et trop exceptionnelle pour frapper l'entendement des foules et constituer un enseignement fécond. C'est une expérience de laboratoire. Son succès éclatant doit nous amener à la renouveler avec confiance dans de plus vastes proportions. Dans l'admirable élan qui entraîne en ce moment les artistes de toutes les races vers la religion plastique de la musique, nous avons été dépassés par les techniciens slaves dont le classicisme chorégraphique nous humilie mais nous pouvons prendre une prompte revanche en luttant sur le terrain de la fantaisie, de l'esprit et de la bonne humeur où nos chances internationales sont sérieuses. Nous sommes seuls à posséder la clef de certaines subtiles énigmes musicales. Pourquoi ne prendrions nous pas enfin la parole puisque nous avons quelque chose de nouveau à dire ? Dolly nous y invite, il faut obéir aux caprices de Dolly qui tyrannise nonchalamment son entourage et détourne si gentiment son petit visage boudeur pour qu'on n'y surprenne pas l'aveu de ses yeux brillants de malice et la confidence de son joli sourire réticent...

Emile Vuillermoz.



CONCERTS COLONNE

Du goût

A notre époque où se perd, peu à peu, le sens du mystère, tout occupés que nous sommes à essayer divers systèmes d'entrainement humain, il était nécessaire que nous perdions également le vrai sens du mot " goût ".

Au siècle dernier, avoir du goût n'était qu'une façon aimable de défendre ses opinions. Aujourd'hui, ce mot a pris une telle extension, sert à tant de manifestations, qu'il n'est guère plus qu'une sorte d'argument " coup de poing américain ", à coup sûr affirmatif, mais sans élégance. Par une pente naturelle le " goût " fait de nuances et de délicatesse est devenu ce " mauvais goût " où les formes et les couleurs se livrent à des combats singuliers... Réflexion d'ordre trop général, puisqu'il ne doit être question ici que de musique — entreprise suffisamment ardue !

Le génie peut évidemment se passer d'avoir du goût, exemple : Beethoven. Mais on peut lui opposer : Mozart qui à autant de génie ajoute le goût le plus délicat. Si nous regardons l'œuvre de J. S. Bach, Dieu bienveillant auquel les musiciens devraient adresser une prière avant de se mettre au travail, pour se préserver de la médiocrité, cette œuvre innombrable où l'on retrouve à chaque pas ce que nous croyons être d'hier, depuis la capricieuse arabesque, jusqu'à cette effusion religieuse, pour laquelle nous n'avons rien trouvé de mieux jusqu'ici, on y cherchera vainement une faute de goût.

La Portia du Marchand de Venise parle d'une musique que tout être porte en soi... " Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas... " Paroles admirables, sur lesquelles devraient méditer ceux qui, avant d'écouter ce qui chante en leurs âmes, se préoccupent de savoir la formule qui les servira le mieux. Ou, très ingénieusement, juxtaposent des mesures, tristes comme de petits cubes. Musique qui sent la table et la pantoufle. Ceci pris dans un sens spécial aux mécaniciens qui, essayant une machine mal montée en disent : " ça sent l'huile ". Méfions-nous de l'*écriture*. Travail de taupe, où nous finissons par réduire la beauté vivante des sons à une opération où, péniblement, deux et deux font quatre... Depuis longtemps la musique connait ce que les mathématiciens appellent la folie du nombre :

Surtout, gardons nous des systèmes qui ne sont que des " attrape-dilettantes ".

Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution. Cependant, la musique Javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina, n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur " percussion " on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain.

Chez les Annamites on représente une sorte d'embryon de drame lyrique, d'influence chinoise, où se reconnait la formule tétralogique ; il y a seulement plus de Dieux, et moins de décors... Une petite clarinette rageuse conduit l'émotion ; un Tam-Tam organise la terreur... et c'est tout ! Plus de théâtre spécial, plus d'orchestre caché. Rien qu'un instinctif besoin d'art, ingénieux à se satisfaire ; aucune trace de mauvais goût ! — Dire que ces gens là n'ont jamais eu l'idée d'aller chercher leurs formules à l'école de Munich : à quoi pensent-ils ?

Serait-ce donc les professionnels qui gâtèrent les pays civilisés ? Et l'accusation faite au public de n'aimer que la musique facile (mauvaise musique !) se trompe t'elle d'adresse ?

Au vrai, la musique devient " difficile " toutes les fois qu'elle n'existe pas, difficile n'étant là qu'un mot-paravent pour cacher sa pauvreté. Il n'y a qu'une musique, et celle-là prend en elle même le droit d'exister, qu'elle emprunte le rythme d'une valse, — voire même de café concert, ou le cadre imposant d'une symphonie. Et pourquoi ne pas avouer que, dans ces deux cas, le bon goût sera souvent du côté de la valse, tandis que la symphonie dissimulera avec peine, l'amas pompeux de sa médiocrité !

Ne nous obstinons donc plus à proclamer ce lieu-commun, solide comme la bêtise : des goûts et des couleurs il ne faut point discuter... Au contraire, discutons, retrouvons *notre goût*, non pas qu'il soit perdu, mais nous l'avons étouffé sous des édredons septentrionaux. Il sera notre meilleur soutien dans la lutte à soutenir contre les Barbares, devenus bien plus terribles depuis qu'ils séparent leurs cheveux par une raie médiane.

Soutenons que la beauté d'une œuvre d'art restera toujours mystérieuse, c'est-à-dire qu'on ne pourra jamais exactement vérifier " comment cela est fait. " Conservons, à tout prix, cette magie particulière à la musique. Par son essence, elle est plus susceptible d'en contenir que tout autre art.

Quand le dieu Pan assembla les sept tuyaux de la syrinx, il n'imita d'abord que la longue note mélancolique du crapaud se plaignant aux rayons de la lune. Plus tard, il lutta avec le chant des oiseaux. C'est probablement depuis ce temps que les oiseaux enrichirent leur répertoire.

Ce sont là des origines suffisamment sacrées, d'où la musique peut prendre quelque fierté, et conserver une part de mystère... Au nom de tous les dieux, n'essayons pas plus de l'en débarrasser que de l'expliquer. Ornons le de cette délicate observance du " goût." Et qu'il soit le gardien du *Secret*.

NOTES SUR LES CONCERTS COLONNE

Monsieur Pablo Casals, éminent virtuose, a troublé l'ordonnance du programme de dimanche dernier en se refusant à répéter le concerto de Dvorak, Monsieur Gabriel Pierné s'étant permis d'en critiquer la beauté ! Il nous semble que le droit strict était de son côté. Et M. P. Casals s'en allant sans jouer a trouvé une façon nouvelle d'affirmer son admiration pour le susdit concerto. Nous lui en adressons nos respectueux compliments.

* * *

On a beaucoup joué la Damnation de Faust. Cela fait généralement plaisir. Du haut du ciel, sa demeure dernière, Goethe n'y comprend rien !

* * *

C'est pour des raisons que la musique ne connaît pas qu'on a diversement apprécié l'audition intégrale des " Images ". L'exécution en fut nerveuse et vibrante à souhait.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

Très intéressante *première* aux Concerts-Lamoureux : l'*Interlude* en *fa dièze*, extrait de l'œuvre de M. Roger Ducasse intitulée : *Au jardin de Marguerite.* — Faust, vieux et très fatigué, vient se remémorer sa jeunesse en ce jardin abandonné où durent se passer tant de charmants épisodes d'amour ; et le jardin se réveille au mystérieux enchantement de la nuit.

Il sied de louer hautement M. Roger Ducasse d'avoir cherché, dans ce morceau symphonique, à faire *de la musique* et non pas seulement du bruit... ou des bruits. La pièce est construite avec soin et ne revêt en rien le caractère d'une improvisation. Peut-être eût-il été désirable — ceci est une opinion toute personnelle — que les thèmes employés fussent, mélodiquement, plus frappants et que le dessin en fut plus varié... Je suis certain que lorsque M. Ducasse voudra se laisser aller davantage aux impulsions de son cœur plûtot qu'aux recherches de sonorité, il pourra faire de la très belle musique : il n'est vraiment, en art, que le cœur pour engendrer de la beauté.

Quoi qu'il en soit, on se trouve ici en face d'une pièce musicale d'une très haute tenue, où l'auteur ne sacrifie que très peu à la mode du jour, c'est-à-dire à la *musique cinématographique.*

Qu'on me permette d'expliquer brièvement ce terme que j'écris ici très sérieusement.

Il me semble qu'un grand nombre de compositions symphoniques modernes, où la sensation prend le pas sur le sentiment, gagneraient à l'adjonction d'un *cinématographe* qui serait appelé à expliquer et à déterminer les diverses phases du morceau.

Du moment que toute *forme* musicale est bannie, comme surannée et vieux jeu, il me paraitrait indispensable de faire accompagner toute musique " sensorielle " par sa représentation plastique.

Cela aurait un double avantage : 1° faire comprendre ce que le compositeur a voulu dire à l'auditeur non *snob* (car le *snob* comprend et avale tout ce qui est à la mode... par définition); 2° présenter à l'œil un agréable tremblotement, qui s'harmoniserait à merveille avec les petits

chichis orchestraux et autres titillations auriculaires, constituant généralement le principal mérite de ces compositions.

Ceci est une question à étudier... On pourrait peut-être nommer une commission...

— A ce même programme figurait la Symphonie écossaise de Mendelssohn, rarement entendue maintenant. Je crois qu'il est impossible d'exécuter de façon plus parfaite et plus spirituelle que ne firent M. Chevillard et son bel orchestre cette élégante symphonie, aussi à la mode au temps de nos grand'mères que peut l'être actuellement l'*Après-midi d'un Faune.*

Vincent d'Indy,

" L'excellent violoniste Ch. Herman a fort bien joué, au Concert-Lamoureux du 12 Janvier 1913, le Concerto en *ré* de Beethoven : le chef d'orchestre s'étant abstenu après la répétition, de tout jugement sur la valeur artistique de cet ouvrage, aucun incident ne s'est produit. "

Le temps n'est pas éloigné où une information, d'apparence aussi normale que celle qu'on vient de lire, prendra, par la touchante simplicité de certains virtuoses, un intérêt " sensationnel ", pour parler le jargon que la presse s'efforce de substituer au français dans le langage contemporain.

Ce n'est vraiment pas de notre faute si les nécessités de l'actualité imposent dorénavant aux " correspondants particuliers " de toutes les publications musicales l'obligation nouvelle de signaler les dernières auditions de concertos " échangées sans résultat " entre les bretteurs de l'archet et ceux de la baguette.

Est-il donc si nécessaire que la plupart des concerts soient annoncés " avec le concours de M. X. ou de Mlle Z " ? Il paraît que cela plaît à l'*abonné.* Mais en quoi donc est-il fait cet " abonné " qui ne prend plaisir qu'à la jonglerie de ces prestidigitateurs, qui entre après le premier morceau de la symphonie, et qui s'en va au beau milieu de la suite d'orchestre de *Namouna* par exemple ? Sans doute, lorsqu'il s'agit de l'art du chant, nul ne se plaint d'entendre la belle voix de Mme Campredon dans le *Madrigal lyrique* d'Henri de Régnier, finement orchestré par M. G. Grovlez. Le régal devient exquis quand s'élève la délicieuse voix de la plus délicieuse Mme Nicot-Vauchelet : on se demande alors comment il se fait que cette artiste hors de pair, l'une des trois ou quatre cantatrices françaises de ce siècle qui connaisse et pratique encore le véritable *art du chant*, soit si rarement entendue dans le cadre qui lui conviendrait, dans ce théâtre de l'Opéra-Comique où elle pouvait continuer si bien la noble et artistique tradition de ses ascendants, dans des rôles qui semblent faits pour elle, et que l'on donne toujours à d'autres, moins qualifiées. Entendre vraiment chanter est un fait tellement rare qu'il faut être indulgent pour le vide musical presque complet de cette admirable leçon de chant qu'est ce Rossignol du pauvre Haendel : *il Pensieroso.* La vaillante *Société Haendel* n'a jamais fait entendre cette œuvre de son patron ; en quoi elle a artistiquement agi. Mais quand on a soi-même tout le charme du

Barde ailé de la solitude,

on peut se permettre cette joute exquisement inutile avec la flûte agile et discrète de M. Deschamps. Les trois mélodies de M. G. de Saint-Quentin se prêtaient moins bien au déploiement du magnifique talent vocal de Mme Nicot-Vauchelet. Elles sont sobrement écrites, claires, un peu naïves comme il convient à des poésies plutôt intimes, ne réclamant pas

le déploiement de ce vaste orchestre qu'une " équipe de renfort " allait accroître encore pour étaler le vide bruyant de la *Vie d'un héros :*

Parturiunt montes ; nascetur ridiculus mus.

Ridicule en effet, cette effroyable cadence de violon qui — pour n'être pas de M. Camille Saint-Saëns — n'en représente pas plus musicalement pour cela " la compagne du héros ". Comme on comprend que ce héros soit "à la triste figure" avec une encombrante compagne qui a dû donner tant de mal à M. Soudant ! Et les " antagonistes du héros " (instruments de bois dialoguant avec des intentions sarcastiques) ! Et le " champ de bataille " (voyez trompettes) ! Et les " œuvres pacifiques " (voyez harpes) ! Et cette " désillusion finale " (cor anglais) qui n'est rien auprès de la nôtre ! La voilà bien, la *musique cinématographique* (voir ci-dessus) ! mais quelle belle " leçon d'orchestre ", surtout avec la vigoureuse direction de M. Chevillard.

Certain dimanche de janvier, le grand chef avait cédé sa baguette et son pupître à Vincent d'Indy, autre " grand chef " : c'est merveille de voir avec quelle étonnante " malléabilité " (si l'on peut dire) les mêmes musiciens se prêtent, après quelques répétitions, à une compréhension aussi nettement tranchée et distincte de celle dont ils ont l'habitude. Vigoureuse aussi, sans nul doute, la direction souple, graduée, équilibrée de Vincent d'Indy obtient de ces instrumentistes remarquables certains effets qui changent assurément en plus d'un point les usages de la maison. Rarement les œuvres du maître, le *Jour d'été à la montagne* et le deuxième tableau du *Chant de la cloche*, ont atteint un tel degré de fondu et d'émotion dans l'interprétation. Au surplus, les chanteurs solistes ont, pour la seconde de ces deux œuvres, fort bien traduit la pensée de l'auteur ; M. Plamondon donne même la plus complète et la plus juste image musicale du personnage de Wilhem.

Mais on aurait tort de croire que c'est seulement dans la direction de ses propres compositions que Vincent d'Indy obtient une telle perfection. Sans insister sur l'étonnante ouverture de *Zaïs* de Rameau, aussi sonore et aussi riche qu'une partition du siècle dernier, la magnifique exécution de la quatrième *Béatitude* de César Franck montre mieux encore quel chef incomparable est le disciple du vieux maître, quand à son expérience et à son autorité incontestées vient s'ajouter l'amour filial et clairvoyant, seul capable de faire disparaître, dans la ferveur de l'action, les impérities instrumentales qui déparent parfois l'orchestre "organistique" du père Franck.

Auguste Sérieyx.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

Le hasard me favorise qui me place, habituellement, aux concerts où ma fantaisie, mes obligations aussi, me font assister, entre des gens d'opinions contraires : je les écoute, avec la joie de ceux qui goûtent l'exaltation humaine sous toutes ses formes, s'exprimer sur ce qu'ils entendent en termes catégoriques, et proférer ces jugements entiers que les gens en possession de leur bon sens — citerai-je le docteur Tribulat Bonhomet ? — réprouvent.

Le dimanche 12 janvier, un ami de Vincent d'Indy vint se mettre à ma droite, côté de la raison : une amie de Ch. M. Widor, de celles qui pendant la grand'messe de Saint Sulpice brûlent l'encens des compliments en l'honneur de l'organiste occupé à faire descendre l'Esprit de l'improvisation dans le pain du " Positif " et le vin du " Récit, " s'assit à ma gauche, côté du cœur.

Des fragments du " Chant de la cloche " de d'Indy ayant été exécutés, mon voisin parla :

" Vincent d'Indy est vraiment un chef : sa musique est de celui qui commande : et son

commandement a des vertus religieuses : il est à la fois prêtre et soldat ; mais ceci a été dit souvent ; une autre qualité me semble primordiale, celle-ci : il est le musicien de la sécurité sonore : avec lui l'esprit est assuré ; le jugement à porter est garanti : les combinaisons mélodiques et rythmiques sortent de son cerveau revêtues de la tenue qui leur convient : je vois, Monsieur à votre mine que vous avez savouré comme il convenait cette œuvre excellente et de jeunesse où se dessine déjà la fermeté des principes de son auteur que rien n'a pu et ne pourra jamais arracher à son art. "

Il se tut comme l'orchestre attaquait la *suite* en mi mineur de Widor ; quand celle-ci fut achevée, ma voisine frappa des mains comme les jeunes juives du psalmiste et se tournant vers mon voisin lui dit :

" Vos propos sur Vincent d'Indy sont évidemment de qualité, mais — et le jugement d'une femme est bon, croyez-moi — je donnerais le directeur de la Schola, et Debussy par dessus le marché, pour mon Widor ; sa musique à lui est musicale ce qu'oublie parfois d'être celle de vos amis... la suite de Widor est une bien belle suite chantante nuancée, mouvementée, onduleuse et que l'on comprend ; ça dit ce que ça veut dire et pour ce qui est du métier je me suis laissé raconter que M. Widor en savait autant qu'homme de France."

Le dimanche 26 janvier, je me trouvais dans une compagnie plus dangereuse, entre l'homme qui protège les artistes et l'homme qui assassina le concerto.

Après l'exécution du concerto en fa de Chopin par Paderewski, l'homme qui protège les artistes parla ainsi et du haut de son faux-col.

" Rien n'est beau comme Paderewski jouant du piano ; il perd son apparence humaine, pour se revêtir d'un caractère supra terrestre; son masque se creuse de toute l'angoisse même de la phrase mélodique ; les cheveux se rejettent en arrière de la fougue des thèmes ; les mains volent comme des colombes sur les nuées des arpèges; l'amour que Paderewski met dans une telle reconstitution d'une œuvre en fait une véritable création ; aimer une œuvre à ce point c'est la créer de nouveau ; le génie de l'artiste qui exécute est souvent plus intense que celui du compositeur ; celui-ci donne une base sur quoi l'artiste bâtit et le roi des artistes n'est-il pas concertiste génial, pianiste ou violoniste, qui nous tient au bout de ses doigts comme un enfant traîne au bout d'une corde son chariot ou son polichinelle ".

L'homme qui assassina le concerto répondit :

" Vous êtes, Monsieur, trop jeune — cependant certaines vieilles coquettes ont des secrets qui les font paraître 20 ans quand elles en ont 60 — pour avoir connu mes jours de triomphe lorsque la justice populaire m'acclama à cause d'un meurtre légitime ; je suis celui qui assassina le concerto ; je délogeai de l'avant-scène cet espèce de régisseur parlant au public qui vient faire des grâces et filer des sons pendant d'insipides minutes ; bourreurs de tierces ou d'octaves, crachotteurs d'harmoniques, grinceurs de doubles, de triples, de quadruples cordes, truqueurs de glissandos et de traits vertigineux, tous les bellâtres du piano et du violon, je les ai eus ; mais voici qu'ils reviennent ; et leur audace est plus grande que jamais ; je sais tel violoniste adulé une qui a le front de composer un programme avec trois concertos dont deux de virtuose de son espèce : oh ! la belle soirée que cela sera ! je sais tel violoncelliste qui ne permet pas que l'on puisse douter de la qualité de l'œuvre musicale qu'il interprète et qui n'accepte de jouer que si l'on situe un Dvorak au dessus de Jean-Sébastien Bach ; mais la revanche ne saurait tarder ; je crois à la justice immanente ".

L'homme qui protège les artistes allait répliquer quand l'orchestre se prit à jouer le *Sadko* de Rimsky-Rorsakoff ; comme il ne s'agissait que de musique l'homme qui protège les artistes prit son chapeau et s'en alla.

Jean Laporte.

Cabarets et Music-Halls

Les directeurs de cabarets et de music-halls cultivent une humilité excessive. Victimes du préjugé de la hiérarchie des genres, ils ne se sont jamais décidés à faire appel aux critiques d'art pour consacrer publiquement leur effort. Ce n'est que par le procédé simpliste du "communiqué lyrique" — dont la force de persuasion est limitée — que le public apprend leurs prouesses. Les articles de Paul Adam, les livres de Colette Willy, les encouragements officiels d'Antoine n'ont pu guérir le music-hall de cette modestie inébranlable. Répondant à la curiosité des artistes qui s'intéressent à l'évolution de la revue et de la chanson et croient à leur influence décisive sur l'éducation de l'œil et de l'oreille des foules, S. I. M. *a confié à* LOUIS LALOY *la mission de noter, chaque mois, les étapes caractéristiques de ce mouvement.*

Gardiens de toutes les traditionnelles hiérarchies, nos journaux quotidiens ont coutume de reléguer l'annonce de ces spectacles après celle des théâtres, quand ils ne la logent pas dédaigneusement en quelque case vacante, entre la petite correspondance et le Monsieur humanitaire qui a fait vœu d'accalmir les épidermes exubérants. Cependant le public y afflue ; passé neuf heures et demie du soir, pas une place ne reste disponible ni devant l'étroit plateau où s'avance parmi un murmure recueilli le chansonnier aimé, ni dans la vaste salle que fascine la scène éblouissante. Et c'est un public sans fraude, que n'amène ni la camaraderie, ni la discipline de coterie, ni la dévotion de chapelle, ni la mode, ni la vanité, ni le billet de faveur. Alors que, si fréquemment, au seuil de nos théâtres réguliers et de nos concerts dominicaux, l'auditeur doit abandonner toute espérance d'une joie véritable ou d'une opinion sincère, ici chacun ne vient que pour son plaisir. Aussi toutes les classes de la société sont représentées, depuis les gens de maison que le complet gris repose de la livrée, jusqu'à leurs maîtres qui par un usage opposé endossent l'habit chaque soir, depuis les familles bourgeoises qui se font réserver les loges jusqu'aux beautés professionnelles qui vont et viennent par les promenoirs, fières de leurs panaches et relevant le pas comme des pouliches de course avant l'épreuve. Toutes les classes, à l'exception d'une seule, peu nombreuse à la vérité, mais si indiscrète, fanatique et bruyante, qu'un de ses représentants peut tenir tête à une foule : celle des chefs et sous-chefs d'écoles.

Ce sera pour les générations futures un sujet d'étonnement inépuisable qu'au début du XXe siècle, en France, tant de symphonies et de sonates, tant d'opéras, de drames lyriques, de poèmes chantés, d'actions musicales, aient été recommandés comme des chefs-d'œuvre par une presse unanime, alors que pas un auditeur de bonne foi n'a jamais été capable d'en supporter jusqu'au bout la complication, la prétention, la laideur et l'ennui ; que même on soit arrivé à honorer comme des maîtres et à couronner de lauriers illusoires des compositeurs qui, toute leur vie, alignant les notes en dépit du rythme et de l'harmonie, n'ont connu que la déception des chutes irrémédiables ou la tristesse plus amère encore des applaudissements commandés: à telles enseignes que d'austères journalistes sont venus prétendre sans rire que l'insuccès est

un mérite, et que le grand art est de déplaire. Ils sont eux-mêmes, à ce compte, de grands artistes; on ne les rencontre pas au music-hall ; ou s'ils y vont, c'est à titre privé, sans mission, sans mot d'ordre : ils s'effacent, ils se taisent, et leur plume hautaine s'abstiendra de tout commentaire sur un délassement aussi frivole. Ainsi, au XVIIIe siècle, pendant qu'à l'Opéra les partisans de Lully et ceux de Rameau, puis les ennemis de la musique française et ses défenseurs, enfin les lieutenants de Gluck et les suppôts de Piccini échangaient sans trêve les arguments et les invectives, tranquillement, parmi les acclamations innocentes des badauds, les théâtres de la foire faisaient fortune, et fondaient, loin des théories, le genre de l'opéra-comique, destiné à supplanter ceux-là même dont on disputait si fort. Nul doute que de même les établissements aimables qui aujourd'hui s'échelonnent, par cercles concentriques et toujours plus pressés, tout autour de l'Opéra immuable, ne recèlent, en leur confusion même et en leur agitation joyeuse, les destinées futures, et vagues encore, de notre musique dramatique.

Déjà nous devons au music-hall les pages les plus savoureuses qu'un maître de notre prose ait écrites, et si la vagabonde aujourd'hui renonce à l'inquiétude, ayant conclu un pacte avec le bonheur, du moins ne reniera-t-elle jamais ce que le hasard des tournées lui a donné d'impressions vives, ni ce que les visages luisants de fard sous le feu violet des projecteurs lui ont révélé de passion, de courage et souvent de pur enthousiasme. Après Colette Willy, qui oserait décrire les coulisses où le cheval de l'écuyère passe, tête baissée, parmi l'essaim pailleté des danseuses ; où les clowns studieux répètent chaque soir leurs facéties ; où les chiens savants, muets tant que dure leur rôle, sortent de scène en se poursuivant avec des cris de joie; où le chef d'orchestre, nerfs tendus, gesticule, tandis qu'un régisseur ému gourmande d'inattentives figurantes ; où ces Anglais sains et corrects dans quelques minutes vont redescendre, grimés en musiciens grotesques ; où le ténor frise au fer sa moustache, méprisé de ce dompteur en grand manteau, toujours muet, que la mime principale prend pour un seigneur russe ? Mais sans chercher une comparaison qui ne pourrait être que désastreuse, on doit en toute justice louer l'humanité d'administrations plus pitoyables que celles des théâtres, parce qu'elles assistent à de plus navrantes infortunes, ainsi que le dévouement d'artistes qui sont capables de se donner à un rôle, au point d'en créer à eux seuls le caractère. Sans doute la valeur des interprètes a souvent aussi pour rançon, pour condition même, l'insuffisance du texte qui ne leur est fourni que comme une occasion de se faire valoir. Mais si le texte exprime par lui-même toute la pensée de l'auteur, plus n'est besoin ni d'interprètes, ni de scène, ni de mise en scène, ni de théâtre. Croit-on que Shakespeare ou Molière se contentaient de réciter leurs vers, sans les illustrer d'intonations variées, de gestes, de jeux de physionomie, même de grimaces, de contorsions et de cabrioles ? De même que toutes paroles ne sont pas aptes à être ornées de musique, de même le théâtre a son style dont les lacunes calculées ménagent l'initiative de l'acteur. Ce style est aujourd'hui celui du music-hall bien plus que du théâtre, du théâtre musical surtout, qui a renoncé à toute action dramatique afin que l'auditeur puisse suivre de toutes ses oreilles la symphonie jalonnée de motifs conducteurs.

Héritier opulent du café-concert qui fit les délices du second empire et des premières années de la république, le music-hall en diffère par l'importance qu'il accorde au spectacle,

au lieu que le cabaret artistique, plus spécialement localisé à Montmartre, se voue à la chanson dépouillée d'accessoires. Le music-hall a longtemps offert au public la variété d'exhibitions distinctes, appelées en jargon de coulisses numéros : numéros de force, ou d'adresse, ou de dressage, ou de chant, ou de danse, parfois petites pantomimes ou pochades de comédies, décorées du nom anglais de *sketches*. Aujourd'hui le plus grand nombre des music-halls préfèrent le spectacle suivi. La revue, qui jadis liquidait en décembre les événements de l'année, se renouvelle de saison en saison, même de mois en mois ; l'opérette remplit les intervalles. Les numéros sont donnés en lever de rideau ; quelquefois on les introduit dans la pièce. C'est ainsi que l'année passée, à l'Olympia, une troupe d'équilibristes, fort remarquables d'ailleurs, faisaient leurs tours, en costumes d'Espagne, sur une place de Séville, devant les personnages d'une aimable bouffonnerie, à peu près comme dans l'opéra le roi, au troisième acte, donne une fête qui sert de prétexte au ballet. Et cet intermède n'était pas l'un des moins applaudis.

La revue se nourrit de l'actualité sous toutes ses formes, bien mieux partagée en cela que la comédie du boulevard, qui depuis cinquante ans ne traite que des différents procédés que peuvent inventer deux époux pour se rendre la vie mutuellement intolérable. Elle n'exige pas la réforme de nos lois ; elle ne se flatte pas de jeter bas l'édifice social pour le reconstruire par principe. Elle se contente de signaler tous les excès du vice, de l'ambition et de la sottise ; elle se réclame du bon sens ; elle s'adresse à ce public d'honnêtes gens sans parti pris qui de tout temps a donné la plus juste mesure du goût français ; elle est la revanche inoffensive de ce goût contre les charlatans de toute origine qui à force d'outrecuidance sont parvenus à lui imposer. Aussi ne badine-t-elle pas avec le sentiment national. Un frémissement approbateur parcourt l'auditoire de la Cigale à cette réplique : " M. Poincaré n'est donc pas un homme du Midi ? — Non, c'est l'homme de toute la France ". Des applaudissements prolongés saluent le tableau de Detaille, *le Rêve*, lorsqu'il prend forme sur la scène. Les glorieux souvenirs de l'histoire sont également bien accueillis, ceux surtout de la révolution française : à la Cigale, c'est un menuet de marquises que guette la guillotine aux reflets sanglants ; à l'Olympia, une ci devant noble fourvoyée en un bal de sans-culottes est entourée, menacée, malmenée, et sa robe en lambeaux dévoile l'agile grâce de Mlle Darthez.

La revue n'est pas collet monté. Elle aime les assemblées de jolies femmes, dont les plus favorisées de la nature sont généreuses envers les regards qui les admirent. Pour répondre aux critiques de vertueux censeurs, on a cherché de subtiles distinctions entre l'art et la pornographie, comme si la beauté féminime ne répandait pas le désir de même que la fleur son parfum. A la Cigale, le tableau des buveuses d'éther est le prétexte de nudités sculpturales et de reptations langoureuses qui ont leur harmonie. La musique est l'art de l'ouïe, la peinture l'art de la vue ; chacun de nos sens peut devenir le principe d'un art. Croit-on qu'un tel spectacle corrompe les mœurs ? Il les affine au contraire et les épure. Quelle femme ne souhaiterait un amant instruit à cette école ? Et que valent, en comparaison, les comédies où le mariage n'exhale qu'un relent de papier timbré, ou les opéras à la mode de Wagner, où le héros ignore le moyen d'éveiller une endormie ?

La revue répond à toutes les curiosités du public. Non seulement elle l'informe des dernières découvertes de la science et le tient au courant des prévisions politiques, mais elle résume agréablement, pour son usage, les œuvres d'art qu'il ne connaît que par ouï-dire et les discussions d'esthétique dont les journaux lui ont transmis l'écho. L'actuelle revue de l'Olympia commence par une parodie du cubisme ; on y voit paraître en suite Raymond Duncan, puis Nijinski dans cette *Après-midi d'un Faune* qui fut réservée à quelques centaines de privilégiés; le roman d'Anatole France, les *Dieux ont soif*, est joliment incarné par Mlle Valliez sous les traits de la fougueuse marchande d'estampes; le prince des poètes, élu dans un café, est un garçon de café à qui l'excellent Dorville confère la plus candide bonhomie. Enfin le premier acte se termine par une histoire comparée des spectacles de marionnettes, où l'on voit tour à tour, évoqués sous les couleurs les plus vives, les Polichinelles, les Burattini de Naples, les Fantoches javanais, les Marionnettes de Brioché, le Casperl de Nuremberg, Karagheuz, Pétrouchka, enfin la Marche funèbre d'une Marionnette, réglée de façon touchante. Et la musique dont s'accompagne ces diverses illustrations laisse reconnaître un reflet de *Pelléas*, une citation du *Carnaval* de Schumann, une autre de *Namouna* de Lalo, enfin un très convenable raccourci de *Petrouchka* de Stravinski. Le tout simplifié sans doute, mais, par la même, mis à la portée des esprits novices ou rebelles ; après la copie, ils pourront goûter l'original ; et cette propagande par l'image est plus favorable aux œuvres que beaucoup d'arguments ou de panégyriques.

Enfin la revue est gaie. Sérieuse à l'occasion, elle reprend vite son sourire sans amertume. MM. Rip et Bouquet, auteurs préférés de l'Olympia, excellent en ce genre de plaisanterie trop fantaisiste pour toucher le vif, et M. Paul Fort lui-même se montrerait bien soupçonneux ou bien modeste s'il se reconnaissait en leur Paul Costaud. M. Hugues Delorme aux rimes imprévues a l'imagination plus gracieuse. Sa charmante interprète Miss Campton fait valoir de toute sa vivacité ironique la scène de la fille sabotée par des parents syndicalistes qui n'a rien en place, et l'accent qu'elle peut donner au mot " emboutellée " est inoubliable. M. Claudius a la gravité la plus comique dans le rôle de l'acteur de la Comédie Française qui joue le classique au cinéma et y ramasse de mauvais coups parce que, explique-t-il sans se lasser, " au cinéma il faut qu'on voie ". Enfin la scène de la poste restante, où un miséreux qui retire les lettres pour mineures s'éprend d'une employée mûrissante est une excellente scène de farce, et M. Pascal l'enlève de verve. De longs jours sont promis à la revue de la Cigale.

P. S. — L'Olympia vient de remplacer sa revue par une opérette dont il faut voir les troublantes merveilles.

Louis Laloy.

Concerts Divers

On calomnie les virtuoses. Ils ne sont pas ce qu'un vain peuple pense. Ces êtres qu'on nous a représentés comme des monstres de vanité et d'ambition sont, tout au contraire, des modèles d'humilité et des professeurs de modestie. Loin de rechercher les ovations des foules, ils se désintéressent complètement du public et semblent ne donner leurs concerts que pour leur plaisir personnel. Tout le monde sait, en effet, que le nombre toujours croissant des auditions tend à condamner à l'anonymat l'effort individuel de nos plus respectables solistes. Paris n'est plus qu'un immense orchestre composé d'innombrables chefs de pupitre dont on ne cherche plus à savoir les noms.

Pour s'imposer à l'attention de la foule, ces instrumentistes n'auraient qu'à se signaler par un petit offert de culture et d'érudition ; ils n'auraient qu'à combiner un programme ingénieux, attachant, instructif. Mais la gloire et le succès ne les tentent pas. Ils se contentent de vivre modestement sur le répertoire courant et ne recherchent que le témoignage de leur conscience.

Ce témoignage est celui qu'ont pu se décerner Mesdames **Riss-Arbeau, Blancart, Veluard, Marthe Dron, Jeanne Alvin, Boutet de Monvel** et Messieurs **Veuve, Fernando Via, Desider Szanto, Staub, Pergola, Canivet** et **Mark Hambourg** qui ont estimé que Beethoven, Schumann, Chopin et Liszt pouvaient répondre à tous les besoins de l'existence d'un pianiste. Par contre on a retenu le nom de Mlle **Ingenius** qui nous révéla des œuvres de Rontgen, de von Brucken Fock et d'Otterstrom, ainsi que ceux de M. **Turcat** dont le programme n'accueillit que des auteurs dynamiques ; de M. **Pierre Lucas** dont le modernisme éclairé s'affirma avec résolution et qui trouva en Mme **Jane Mortier** une collaboratrice incomparable.

Même abnégation chez les gens d'archet. Voyez la touchante timidité esthétique de M. **Kreisler** et de M. **Enesco** qui limite à M. d'Ambrosio ses explorations dans le présent. Remarquez au contraire l'adresse de Melle **Lorrain** qui en corsant son concert de l'apparition de M. Nougués accompagnant un air de l'Aigle, a soulevé une curiosité durable.

Pourquoi ne chantez-vous que des pages trop classiques MM. **Perlmutter** et **George Walter** et vous, Mesdemoiselles **Revel** et **Visalès ?** Que n'avez-vous imité Mme **Karweska :** un air de Cavalleria Rusticana et le Crucifix de J. Faure ont suffi à l'immortaliser pour plusieurs semaines...

Nos chefs de quatuors n'ont fait également que des reprises : **Parent** avec d'Indy, Chausson, Lekeu, Franck et Ravel ; **Luquin** avec Schubert ; **Lejeune** avec Mozart et Haydn ; **Capet** avec son Beethoven attitré. Le trio **Cortot-Thibaud-Casals** se consacre à Beethoven et à Haydn mais le trio **Bailet-Talluel-Clément** nous fait la grâce d'une première audition de Désiré Paque.

Les groupes fermentent et bouillonnent mais ne nous apportent pas de révélations. Vous

devinez le programme de la **Société Beethoven,** vous pressentez celui des **Concerts Chaigneau** et vous subodorez celui des excellents **Lénars-Bizet.** Mais vous pourriez ignorer sans mon secours que la **Société Hændel** a joué toute sorte de musique sauf celle de son parrain ; que la **Schola,** coupant sous le pied de Gabriel Astruc l'herbe qu'il vient de semer, avenue Montaigne, a donné deux auditions intégrales du Freyschütz ; que le **Lyceum** a fêté la mémoire du compositeur Bourdeney ; que les **Amis des Cathédrales** ont applaudi une conférence de Tiersot sur les Noëls anciens ; que l'**Ecole coloniale** a savouré des chansons cambodgiennes importées par M. Tricon ; que la Manécanterie des petits chanteurs cherche à vulgariser le *motu proprio* et que le **Salon des Musiciens** où le poète Jean Richepin vient de fermer le piano pour faire une conférence, est bien le dernier salon où l'on cause.

Une société de bienfaisance a permis à un rival heureux de l'abbé Perosi de donner une exécution chorale et orchestrale d'un poème lyrique intitulé le Miracle de Saint François : cet ouvrage de l'**abbé Bethenod** a scandalisé les dames patronesses et séduit les musiciens présents par son expressive musicalité et la sincérité de ses accents dramatiques ; des qualités indéniables de théâtre communiquent à ce pseudo-oratorio un parfum de fagot tout à fait savoureux. A l'Ecole des Hautes Etudes Sociales avec le Quatuor Luquin, à la Comédie Royale avec Edouard Mathé, l'infatigable **Henry Expert** poursuit son ardent prosélytisme.

Enfin la vénérable **Société Nationale** émerveille les passants par l'adresse et l'agilité avec laquelle, malgré son grand âge, elle escalade les murs de sa voisine la **S. M. I.** pour aller cueillir dans les plates-bandes de cette jeune personne les fleurs rares (l'azalée Ducasse, le gynérium Schmitt ou l'orchidée Ravel) qui ne poussent pas dans son jardin. Mais, malgré tous les efforts du bon jardinier Gustave, elle n'a pu réussir, ni par la greffe ni par le bouturage à obtenir leur reproduction.

G. K.

Belgique

THÉATRES ET CONCERTS

Notre *Enquête sur le Théâtre musical* nous a forcé de négliger la vie musicale, de plus en plus intense à Bruxelles. Résumons là brièvement aujourd'hui.

Après le *Chant de la Cloche*, la scène royale a ressuscité *La Flûte enchantée*. Ressuscité vraiment, puisque M. Kufferath, avec la collaboration de H. Cain, a rétabli l'antique ouvrage en sa forme originale et complète. C'est tâche pieuse, sans doute, mais est-il bien nécessaire d'accorder autant de sollicitude à des chefs-d'œuvre, soit, mais qui ont vieilli, et n'apportent plus guère qu'un intérêt historique. J'aimerais, pour ma part, vibrer à des frissons modernes. Pourquoi ne point tourner les yeux vers le présent, et vers l'Avenir ? On a fait, avec des éléments nouveaux, une très remarquable reprise de *Pelléas et Mélisande*. On reprendra aussi *Rhéna*, dont le succès fut considérable l'an dernier, au cours de la saison. L'opéra que M. le baron Buffin a tiré de *Kaatje*, pièce applaudie de M. Paul Spaak, est en répétition. Ce sera vraisemblement la seule partition nationale représentée cette année à Bruxelles. M. Victor Buffin est

en effet l'un de nos meilleurs écrivains musicaux ; son poème symphonique, exécuté aux Concerts Ysaye, puis à Ostende ; sa sonate pour violon et piano, ses mélodies révèlent un tempérament d'exubérance et de fougue, que sert une écriture pleine de recherche et de distinction. — En attendant l'apparition de *Kaatje*, c'est en quelque théâtre populaire ou en province qu'il faut aller pour entendre les œuvres autochtones. Une société privée a donné au *Théâtre flamand* une représentation, d'ailleurs très imparfaite, de *Perkïn Waarbeck*, l'Imposteur Magnanime du Maître écrivain Georges Eekhoud. Le jeune compositeur Paul Lagye a écrit pour ce drame une musique de scène. Malheureusement le publie de " marchandes des Halles " habitué au Théâtre flamand, est peu fait pour goûter la musique, la " grande " musique. Nous reviendrons à la partition en meilleures circonstances. Paul Lagye est de ceux qui réclament l'attention. A peine âgé de trente ans, il a donné déjà de nombreuses preuves de son talent. Il écrivit cinq opéras, dont *L'Apercevance* et *Franchimont* (seule œuvre couronnée au concours national de Spa) récemment édités. Nous venons de parcourir la première de ces œuvres. Elle est robuste et colorée. Une âme inquiète s'y traduit, que torturent les angoisses, les hallucinations. Musicalement, Lagye semble se rattacher à Paul Gilson. Son orchestration est de pâte puissante. Il construit solidement. Il a le goût de la recherche et de l'audace. Incontestablement voici un tempérament dramatique, en possession de moyens vigoureux et sûrs. Voici une personnalité qui s'affirmera, à bref délai, je pense, par des ouvrages définitifs. C'est à Anvers, comme par le passé que l'on représente le plus d'opéras nationaux. M. Henry Fontaine en donnera huit cette saison. La *Mort du Roi Renaud*, de Delune, la *Chanson d'Halewyn* d'Albert Dupuis ont passé déjà. Dans trois jours, le *Forgeron de la Paix* de J.-B. Schrey, le distingué chef d'orchestre du Lyrique Flamand verra les feux de la rampe en ce joli théâtre. Notre ami et collaborateur Paul Gilson vous en parlera dans le numéro prochain. Les autres partitions belges seront : *La Bernoise*, d'Emile Mathieu, *Lorenzo Murano*, de Potjes ; *Eesjes Zwenschoon* de Van Overmeer, *Weibike* de Verheyden ; *Studentenlief* de J. Blockx. On trouve donc, à Anvers, de quoi représenter huit opéras en une seule saison cependant qu'à Bruxelles, l'on éprouve toutes les difficultés à en monter une. C'est déplorable, quelles que soient les raisons de cet état de choses. Le théâtre de Gand a lui aussi produit une partition belge, l'*Intruse*, poème de Maeterlinck, musique de Léo Van der Haegen. L'œuvre, remarquable, a fait vive impression ; elle marque un succès pour l'excellent compositeur. A Liège enfin, une direction téméraire annonça plusieurs pièces nationales. Un ouvrage de Mawet (junior) est sur le chantier.

Nombreuses, quotidiennes, multi-quotidiennes même, les auditions. Le grand Paderewsky nous est revenu pour quelques heures au cours de la triomphale tournée qu'il accomplit à travers les deux mondes. La foule a envahi le Théâtre de la Monnaie du Paradis jusqu'à la scène. Paderewsky, dans cette apothéose, se sera-t-il souvenu des jours, lointains déjà, où il fit ses débuts, à Bruxelles. Car c'est chez nous que commença cette éblouissante carrière. C'était en 1888, la seizième année de la direction Joseph Dupont aux Concerts Populaires. C'était à l'époque héroïque où le vaillant chef d'orchestre, hélas,point encore remplacé, conduisait les partitions wagnériennes à la victoire. Parmi les mélomanes enthousiastes qui firent alors la réputation dont notre ville jouit encore à l'étranger, l'un des plus convaincus était M. Elkan, un Allemand, représentant à Bruxelles d'une compagnie anglaise d'assurances. Le siège de cette firme était situé en face du Conservatoire. Or, se trouvant, en la saison de 1888, de passage à Stuttgart l'amateur bruxellois eut l'occasion d'entendre, en un salon, un très obscur professeur de piano, dont la crinière léonine, le masque volontaire, et le talent prestigieux aussi, l'impressionnèrent vivement. Il s'écria, transporté, " Vous êtes le roi des pianistes ! Mon ami, si vous le voulez, je vous ferai célèbre en six mois ! " L'humble professeur consentit, comme

bien on pense. Quelque temps après, M. Elkan le montrait à Bruxelles. Il lui faisait visiter notre Conservatoire. Paderewsky, — c'était lui, — parcourut toutes les classes de l'établissement. Il entrait ; sa chevelure, d'un roux magnifique, flamboyait comme un soleil couchant — il écoutait quelques mesures en son honneur, puis s'en allait, toujours silencieux — sous la conduite de mécène. Il se fit entendre pour la première fois au *Cercle artistique*, puis le dimanche 9 décembre, au concert populaire, le premier de la saison. Il y exécuta le *Concerto* pour piano n. 5, en mi bémol, avec accompagnement d'orchestre, de Beethoven, un *Impromptu* (op 52) de Schumann, un *Nocturne* et *Scherzo* de Chopin, et la *Fantaisie hongroise pour piano*, avec orchestre de Fr. Liszt.

Le mercredi suivant, il jouait à la *Grande Harmonie*, devant une salle à demi remplie, malgré le succès remporté ! Ainsi fut consacré, pour la première fois, l'artiste. Paris lui fit, à peu de jours de là, un accueil délirant. La prédiction du brave M. Elkan se réalisa, avec une surprenante rapidité.

Après Paris, Londres, Vienne, Berlin, Varsovie, toutes les grandes capitales l'acclamèrent. L'Amérique, bientôt, l'accapara tout à fait. — Il n'est revenu qu'une fois à Bruxelles, il y a quelques quinze ans, à un concert organisé par la Société des Nouveaux-Concerts défunte depuis.

Beaucoup d'autres auditions intéressantes mériteraient d'être commentées : hélas la place nous est mesurée. Signalons en premier lieu la séance donnée chez Giroux, en l'exquise salle d'exposition, la plus jolie de Bruxelles, par la section belge de S. I. M. Elle fut de grand art. Notre ami J. J. Nin, dont on connaît le talent subtil et de pianiste, et d'écrivain, Mlle Julia Demont, le violoniste Blanco Recio y prêtaient leur concours. Nin s'est spécialisé dans l'interprétation des vieux maîtres italiens: il y excelle. Blanco Recio et Mlle Demont sont eux aussi de délicats artistes. Tous trois offrirent à l'assistance d'élite venue pour les entendre, des joies précieuses et rares. Sous les auspices du groupe belge de la Société Internationale de Musique encore, Mlle Roggere, diplomée de l'Institut Jacques Dalcroze a donné le 30 janvier une démonstration de gymnastique rythmique. MM. Joseph Jongen et Delgouffre, l'un comme improvisateur, l'autre comme conférencier, la secondèrent. Nous avons eu l'occasion, naguère, d'exprimer notre opinion quant à la méthode Dalcroze. Cette opinion n'a point changé, du moins, en ce qui concerne le sens artistique, et purement musical de l'éducation. Nous lui reconnaissons une utilité, incontestable, au point de vue pédagogique, pour la formation des instrumentistes, des chefs d'orchestres, des danseuses. Nous avons vu des bambins de cinq ans, et même de quatre ans et demi, reconnaître et figurer, à la simple audition d'un motif, des mesures en cinq et en sept temps, ce que le professionnel le plus averti ne pourrait faire d'emblée, c'est entendu ! Mais est-ce la musique ? Est-ce l'art ? Cette éducation ne détruit-elle pas le rythme individuel — et l'harmonie instinctive des rythmes puérils ? Que les âmes musiciennes ignorent donc les mesures en cinq ou en sept temps, et toutes les autres. La nature les nie, qui fait les fleurs et les oiseaux. Défendons-nous contre le mécanisme. Il nous paralyse et la vraie volonté le brise.

La société nationale des *Compositeurs belges* organise plusieurs concerts, dont un d'orchestre. Deux ont eu lieu, les 16 décembre et 10 janvier. Ils attirèrent la foule, la grande foule. Le premier, avec le concours de Mlle Julia Boogaerts, cantatrice, Mlles Gladys Mayne et A. Jones, pianistes. M.M. Charles Hemisse pianiste et Kuhner violoncelliste avait au programme une *Sonate* pour orgue (transcrite pour deux pianos) de Ray. Moulaert, œuvre de belle architecture et de savante écriture ; des mélodies agréables de M. Jaspar et Willems ; un nocturne de Paul Gilson, page d'inspiration profonde, assez peu pianistique, mais que parvint à rendre, malgré les difficultés accumulées, avec un art étrangement pénétrant, le pianiste

Charles Hemisse, ce pur, ce compréhensif, ce consciencieux artiste que nous voyons enfin apprécié à sa valeur. Les Jacques Tibaud, les Fritz Kreisler, les cantatrices étrangères les plus célèbres ont fait de lui leur accompagnateur en Belgique. Les uns et les autres trouvent en lui la sécurité absolue. N'accompagne-t-il pas chaque fois, au pied levé, et sur les manuscrits faits par lui-même, Kreisler ? — Une interprétation délicate et fouillée, une science sans défauts, un goût des plus raffiné, une virtuosité qui, pour rester opiniâtrement modeste n'en est pas moins des plus remarquables — Hémisse, compositeur et instrumentiste, prendra malgré lui une toute première place chez nous. Au même concert quelques mélodies un peu sèches, mais de technique impeccable et M. Lunssens, et une *Sonate* pour violoncelle et piano de J. Strauwen. La deuxième scéance, plus homogène, réunissait d'excellentes œuvres dont plusieurs déjà entendues. Mais il y a, Dieu merci, assez de pages inédites dans les cartons de nos musiciens pour qu'on puisse regretter la mise au programme d'œuvres connues. La Société Nationale des Compositeurs belges a toujours manqué et elle manque encore d'audace, d'indépendance, de morgue aussi, souvent nécessaire. Il convient d'aller de l'avant, de briser les vitres au besoin de crier fort, cela n'empêche pas la musique, au contraire... Ceci dit, je m'empresse d'ajouter que les *Sonates* de *Jongen* et de *Vreuls* sont des meilleures productions de l'école franco-wallonne. Des mélodies de M. Léop. Samuel, j'ai longuement parlé lors de leurs premières et deuxième exécution... Elles viennent de paraître : Les *Heures d'Après-Midi*, trois clairs poèmes d'Emile Verhaeren à l'Edition Mutuelle... Des pièces pour piano, d'un sentiment charmeur, d'un style aimable et d'une écriture parfaite d' A. De Greef, quelques mélodies " piquantes " fort bienvenues de M. Rasse. Mlle Bernard, pianiste, Mlle Suzanne Poirier cantatrice, MM. Bosquet et de Pauw s'y firent applaudir. — Mr Léon Du Bois, le nouveau directeur du Conservatoire Royal, a inauguré ses Concerts à l'Etablissement. Il y a remporté un franc succès. Mme Maria Philippi, la célèbre cantatrice, prêtait son concours au deuxième. Elle chanta le *Psaume V* de Marcello, l'arioso : *Dank sei dir* et l'air ; *Arsace de Partenope* de Haendel, et *Kindertotenlieder*, cycle de poèmes sur la mort de deux enfants de Gustave Mahler. Cette œuvre poignante, d'une émotion dramatique intense, impressionna si vivement que plusieurs personnes en furent malades ; l'une même eut une crise nerveuse. Au programme encore un poème symphonique de Smetana, et la 8e symphonie de Beethoven. L'orchestre fut parfait sous la baguette de M. Léon Du Bois, qui décidément, s'engage dans une bonne voie.

Aux Concerts Ysaye : un festival Mozart, un festival Brahms, un festival Beethoven, un festival Strauss. Au 23 février, nous avons un festival Wagner, puis un " Frank " puis un " belge ". Voilà d'imposantes figures. Nous n'avons plus grand chose à dire des Concerts Ysaye, on en connait le caractère, la vogue, l'allure un peu bohème, mais très artiste. On sait aussi tout ce qu'il faut savoir des maîtres et des œuvres qu'ils fêtent cette année. Nous parlerons spécialement du concert belge. — Les concerts populaires, dont l'administration est confiée à la maison Schott, ont clôturé leur cycle, ou plutôt, leur carré. Les Cappel-Meister : Sechiari, Raabe, Pfitzner, S. Dupuis, les virtuoses : Lucien Capet, Lamond, Bramester, et Pablo Casals, par deux et tour à tour récoltèrent succès dans des exécutions de programmes n'offrant guère de " nouveautés ". Les " jeunes " Belges, et j'en demande les raisons — furent encore une fois négligés, ignorés, sacrifiés. Il est bien entendu que la Belgique n'est qu'une infime province de la patrie musicale, mais enfin, elle a ses droits. Les concerts dits populaires — et qui pourraient le devenir vraiment, sont précisément bien placés pour faire connaître les nôtres ! " On " avait dit qu'une intervention ministérielle imposerait 40 minutes de musique belge ! A quelles mesures extrêmes, et extrêmement ridicules, est-on donc forcé d'en venir ? Elle restent infertiles au surplus. En fait de " révélation ", M. Sylvain Dupuis a dirigé au dernier concert, un fragment du *Songe d'une nuit d'hiver* d'Auguste de Boeck, partition vivante, pleine

de verve et de pétulance, attestant une aisance, une facilité, une sureté dans le technique et l'expression, vraiment peu ordinaires. Mais le public, celui des premières de la Monnaie, ce public prétentieux, dédaigneux, ignare, qui se pâme au Puccini, a profité de ce que l'on avait, intentionnellement peut-être, placé cette œuvre à la fin du programme, pour quitter ironiquement la salle. Quand donc le vrai " populaire " remplacera-t-il ces snobs, auxquels l'on s'obstine à vouloir imposer notre art, comme s'il était capable de le comprendre ? Une entreprise qui se décore, assez improprement sans doute, du titre de Société Philharmonique, nous valut jusqu'ici deux auditions sentationnelles : Raoul Pugno-Eugène Ysaye. Ils furent merveilleux dans la *sonate* de Frank, toujours sublime. Fritz Kreisler, avec Charles Hémisse, enthousiasma lui aussi une assistance exceptionnelle qui apprécie son jeu tzigane, un peu, mais suprêmement virtuose. Son programme est toujours " viennois ", " italien ", " petit-prince ", il nous cisèle, avec brio, délicatesse et pureté des bijoux vieillots et fragiles, aux incrustations étincelantes, aux fins caprices d'orfèvrerie. Mathieu Crikboom, F. Gaillard, et Mme Marx-Goldschmidt donnèrent à la grande Harmonie trois séances Beethoven. Nous avons dit l'an dernier la maîtrise avec laquelle l'éminent violoniste joua les sonates de Beethoven. Cette fois, il en exécutait encore quelques unes ; M. Gaillard, un artiste talentueux, interprèta trois sonates pour violencelle, avec piano. Mme Marx-Goldschmidt fut leur digne partenaire dans les trios. Ces soirées valurent nouveaux lauriers à ces virtuoses dont la collaboration est tout à fait heureuse. Salle Nouvelle, Mme Berry, cantatrice, MM. Louis Barcn, altiste, Perachio, pianiste, Zimmer et Moulaert, suscitent l'attention, à deux mardis de bonne musique. Retenons des programmes très clectiques, la *Sonata du Camera* de Locatelli, bien comprise et rendue par MM. Baroen et Peruchio, *la sonate* pour alto et piano de Karl Klinger, œuvre moderne hérissée de difficultés ; des lieder de Schumann, et *Pourquoi* de Raymond Moulaert.

Die junge Nonne, de Schubert, chantée excellemment par Mme Berry et Mlle Marguerite Laenen inaugura les auditions de la salle Giroux. Nous avons parlé ici de son admirable talent, fait de fougue, de clarté, d'aisance. Elle jouait, selon son habitude (elle est presque exceptionnelle en Belgique, et c'est pourquoi nous la remarquons) des œuvres de nos compositeurs : Gilson, Moulaert, De Boeck-Mademoiselle Laenen fait ainsi noble tâche, de propagande solidaire, car elle même compose... Bravo ! Des œuvres belges aussi aux concerts de Marcel Jorez, violoniste, Charles Scharrès, pianiste et Fanny Carlhant, cantatrice. Les sonates de Franck et de Lekeu, un beau poème pour violon et piano de Victor Buffin, des mélodies de Lekeu, Buffin, Lefèbure, Lauweryns, Auguste De Boeck. Une série de séances (musique ancienne et moderne) par le quatuor Chaumont. A la deuxième, à noter la première exécution d'un quatuor de Ravel. Citons encore une audition du quatuor Carpay, un concert Edouard Deru, une séance de musique de chambre donnée par Mme Eggermont et Edouard Lambert, une soirée de bienfaisance avec le concours de Mlle Julia Demont, MM. Edouard Deru et M. Laoureux, plusieurs récitals : Hélène Duisart, lauréate du concours " Musica " en 1911, c'est une virtuose accomplie, avec le concours de G. De Greef, chef d'orchestre ;Edyth Walker; Gabrielle Tambuyser, excellente pianiste; Julia Loicq, cantatrice ; Louis Closson, A. Veuve, Severin Eisenberger, Richard Buhlig, tous pianistes appréciés; une conférence et audition musicale organisée par notre consœur à la *Vie Intellectuelle* avec Monsieur André du Fresnois rédacteur au Gil Blas, Mlles d'Ambly, cantatrice; Maud Delstauche, violoniste. Cette dernière a remporté par ailleurs un succès à Verviers et se voit fêtée en ce moment à Berlin; une audition à l'Ecole de musique d'Anderlecht, sous la direction de Monsieur Soudant, compositeur; un concert " de Gala " consacré aux œuvres de Charles Mélaut : *l'Ami du Roi* (ouverture de l'opéra avec Lucien Solvay). *La désespérance de Faust* (fragments d'un acte avec Edmond Picard). *L'Autre* (drame lyrique avec Liebrecht et Duplessy), une exécution, à l'église protestante,

place du Musée, d'un *Aria* de Mlle Huguette d'Haricourt, violoniste et compositeur. Le violoncelliste Van Horen annonce plusieurs séances avec Charles Hénusse. Une mention spéciale du concert *Guillain-Buestt*. Mlle Guillain, l'une des brillantes élèves d'Ysaye, est en possession d'un métier très sur. Son jeu est plein d'âme et de force, il dégage avec justesse le sentiment des œuvres, il ne tombe jamais dans la fausse grâce, défaut commun aux violonistes du beau sexe. M. Buestt est un pianiste maître de sa technique. Il a de la puissance, il s'est fait applaudir dans les concertos de Liszt, de Saint-Saëns, pages brillantes, acrobatiques même, d'un grand effet.

L'Œuvre de la goutte de lait de Forest nous convia à une *Heure de Musique*, d'un choix exquis. Mme Noblet, violoncelliste, MM. Charles Henusse et Chaumont y interprétèrent le beau trio de Leclair (1687-1764), Mme Le Bœuf chanta une mélodie de Papini (1744) tendre et passionnée, avec accompagnement du violon et du violoncelle. Mme Le Bœuf, la présidente de l'Œuvre possède une voix sympathique, cultivée;elle chante avec délicatesse et sentiment. Le timbre puissant de basse-barytonnante de M. Van der Borght, un amateur, porta jusqu'aux balcons garnis de fronts attentifs, l'air de *la Fille de Perth* et *Je cache mon amour*, une mélodie de Richard Strauss. Mme Noblet phrasa, avec une émotion pénétrante, le très évocateur, mélancolique et suave *Chant du Soir* de Schumann. Je garde encore l'évocation charmante de la *Chanson Louis XIII et Pavane*, (marquises de Watteau dans un paysage lunaire, poudrerizées et de rose vêtues), jouées avec une délicatesse infinie par Chaumont et Charles Henusse. Madame Demest, cantatrice, accompagnée par M. Henry Les Broussarts, nous révéla une *Chanson triste*, un petit chef-d'œuvre émouvant de Duparc, *le Colibri* d'E. Chausson, *Et s'il revenait un jour* de Fabre. M. Henry Les Broussarts est un pianiste talentueux. Il joint à l'avantage natif de posséder une âme musicienne, celui d'avoir acquis beaucoup de science, une culture, un raffinement que lui envieraient beaucoup d'artistes, et le plus subtil talent de critique. Nous le vîmes diriger le chœur de dames qu'il a formé. De jolies voix, de fervents enthousiasmes sans prétention, sans doute, mais qui veulent et qui réussissent. C'est avec un art réel, de la souplesse, de l'ensemble, une belle compréhension que furent chantés : *Sur la Mer*, de Vincent d'Indy, œuvre difficile, et le pittoresque *Boerenkermislied*, de Gustave Huberty, peinture pleine de vie, de caractère, de la fête paysanne et flamande... Les rythmes lourds, frappés à la cadence des sabots, la gaieté saine et franche, l'allure endiablée... C'est bien ainsi que les gars de Flandre vont au plaisir. Beaucoup d'art, on le voit, et du meilleur, au service d'une sincère philanthropie. Le geste en est deux fois joli.

Arrêtons ici ces notes rapides. Il faudrait signaler encore une belle exécution de la *Missa Solennis* de Beethoven à la Société de Musique sacrée d'Anvers (direction Outrop). Le 4 mars, on y donnera *Les Béatitudes de* César Franck. A Tournay, celles-ci furent exécutés récemment. La *Société de Musique* annonce La *Damnation de Faust* et un concert *d'Indy*, qui sera dirigé par le Maître.

René Lyr.

MEMENTO.

Vient de paraître : Macbeth, poème symphonique de S. Dupuis, (partition éditée chez Breitkopff et Härtell). Cette "paraphrase" orchestrale vient d'être exécutée aux Concerts Populaires... Elle est puissante et dramatique. *Trois Poèmes de René Lyr* mélodies de Lucien Mawet. *Noctuelles* et *Le Soir* poèmes de René Lyr, musique de Leo Jadin. (Breitkopff et Härtel).

* * *

Le Jury du Concours Musical de la Maison Riesenburger, à Bruxelles, a primé deux œuvres : *Impromptu*, de M. J. Toussaint-De Sutter, et *Berceuse*, de M. E. Van Nieuwenhove. Ce concours se continuera en 1913 pour un prix unique de 300 frs.

Au concours pianistique, le Piano Ibach offert par la même maison a été accordé à M. André Devacre, de Courtrai.

L'A cappella liégeois donnera le 4 mars, sous la conduite de son fondateur-directeur M. Lucien Mawet une audition consacrée à Lully, J. J. Rousseau, pages publiées par S. I. M.) Jannequin, Gosseck, Swelink etc... Causerie par René Lyr.

REVUE DE LA PRESSE QUOTIDIENNE

LE SORTILÈGE

L'Eclair

La musique de M. André Gailhard n'a pas une saveur locale très accusée. Elle n'a pas non plus la magie pittoresque, l'éclatant coloris, la poésie enchantée qui conviennent à un conte de fées et qui nous ravissent, par exemple, dans les opéras et les symphonies vraiment féeriques d'un Rimsky-Korsakof. M. André Gailhard marque peu de penchant à l'impressionnisme et n'a point subi l'influence des Russes, ni celle de M. Claude Debussy, de M. Maurice Ravel ou de M. Florent Schmitt. Sa palette orchestrale n'est pas d'une richesse éblouissante. Il fait encore de la musique de prix de Rome, avec une sagesse et une modération un peu excessives. Les premiers tableaux notamment n'évitent pas la monotonie. Celui des ondines a plus de fraîcheur et de brillant : la conclusion plaît par un sentiment bucolique très sincère et assez chaleureux. M. André Gailhard écrit agréablement pour les voix, et, somme toute, cet essai d'un musicien de vingt-cinq ans, qui possède du moins les bonnes traditions et ne tombe point dans le mauvais goût, doit être considéré comme fort honorable. Ce début laisse espérer une heureuse carrière. On ne peut reprocher à MM Messager et Broussan d'avoir fait à leur prédécesseur la politesse d'accueillir le premier opéra de son fils.

PAUL SOUDAY.

LA LIBERTÉ

Le geste de courtoisie confraternelle de MM. Messager et Broussan n'aurait en soi aucune importance, s'il ne fallait aussi penser à ceux qu'on ne joue pas. Tant de musiciens au talent mûr et certain, tant d'œuvres originales et fortes peuvent attendre devant ces portes si vite ouvertes en cette occasion : attendre depuis le temps même où M. Gailhard était encore directeur ! On a souvent parlé d'ouvrages de M. Vidal ou de M. Lazzari : où sont-ils ? Un *Guercœur* n'est même pas examiné. Et l'Opéra-Comique doit recueillir un ouvrage de M. Gustave Charpentier, pour lequel le cadre de l'Opéra serait à peine assez vaste. M. André Gailhard, avant trente ans, entre tout droit où M. Vincent d'Indy, à soixante, ne fut admis qu'après des stages lointains. Et sans plus parler des vivants, n'est-il pas singulier que Berlioz, Franck ou Ernest Chausson, jusque dans l'apothéose de la mort, trouvent plus de difficultés à se faire représenter, que M. André Gailhard au sortir de l'enfance?

Ce n'est point à lui que j'en veux, bien entendu, ni que je reproche rien. Dans l'accueil du public qui l'a, pour ainsi dire, vu naître, s'est retrouvée cette sympatique cordialité qu'éveilla partout la personne de son père : je m'en réjouis avec tout le monde. Sa partition me déplaît d'ailleurs moins qu'une infinité d'autres choses. Elle montre plus de banalité que je ne souhaiterais, mais rien de trivial ni de bas. Et d'abord elle est écrite presque toujours correctement, et non sans quelque élégance parfois : on y sent l'homme qui a appris à mettre l'orthographe, et à ne pas employer de gros mots. C'est devenu une chose à dire, en ce temps où nos trois scènes lyriques subventionnées ont vu de si étranges manifestations : une chose à dire, après les *Cobzar*, les *Elsen* et les *Danseuse de Pompéi* . . . . . .

M. André Gailhard traite assez mal les voix : c'est la plus grande faiblesse de sa technique, et d'autant plus sensible que son style est exclusivement vocal.

GASTON CARRAUD.

LE FIGARO

L'auteur de la musiqe du *Sortillège*, M. André Gailhard, est un des plus jeunes parmi les jeunes compositeurs qui appellent actuellement l'attention. Mais, au contraire de certains de ses émules qui, pensant simplement et clairement, s'évertuent à s'exprimer obscurément, M. André Gailhard pense simplement clairement, et n'hésite pas à s'exprimer de même. Incontestablement musicien, il bénéficie, par surcroit, de cette heureuse facilité que la terre toulousaine dispense si généreusement à ses enfants.

Cette facilité ne l'a point entraîné à des négligences ; mais peut-être l'a-t-elle éloigné de l'effort que réclamait une plus nette, une plus frappante opposition entre les deux éléments constitutifs du poème : le rêve et la réalité. Dans tous les cas, c'est dans l'expression des sentiments humains qu'il s'est montré tout à fait à l'aise ; c'est par des qualités de sensibilité et d'émotion tendre que son talent s'est manifesté de la façon la plus intéressante.

GABRIEL FAURÉ.

Le Matin

Sa jeunesse extrême rend M. Anuré Gailhard particulièrement sympathique. A peine revenu de la Villa Médicis, il voit s'ouvrir devant lui toutes grandes les portes de notre première scène lyrique. L'immense joie qu'il en doit éprouver désarmerait certainement ses juges les plus rigoureux si — ce qui du reste ne me paraît pas le cas — la sévérité leur était imposée.

M. Gailhard n'affiche aucune idée avancée, ne se soucie nullement des dernières méthodes de composition. Libre à lui de choisir sa voie et de produire selon son tempérament. Wagner, Massenet, Gounod semblent être, pour l'instant, ses maîtres préférés. Si les tableaux fantastiques de l'œuvre n'ont pas toujours un relief bien saisissant, en revanche les pages agrestes et amoureuses ne manquent ni de fraîcheur, ni de grâce naturelle, ni même d'ampleur. Le prix de Rome s'y révèle, y témoigne qu'il a fait de solides études, qu'il sait écrire et qu'il pourra prendre une place sérieuse au théâtre, quand sa personnalité, encore un peu hésitante, se manifestera nettement.

ALFRED BRUNEAU.

COMŒDIA

M. André Gailhard a écrit une partition claire, facile, aimable, parée de grâces symphoniquement juvéniles. Il a laissé se préciser d'eux-mêmes les mélodies et les rythmes qui chantaient en lui. On objectera que la musique du *Sortilège* n'est point impérieusement originale. C'est possible. M. André Gailhard n'a guère plus de vingt-cinq ans. De plus, je ne crois pas qu'il ait conçu le dessein de produire une œuvre de combat, une œuvre d'avant-garde, une révolution en trois actes. Il s'est montré sincère et abondant. Il a dédaigné l'emphase. Et surtout, il n'a pas commis la faute de travestir après coup en les compliquant à plaisir, des inspirations souvent délicates, mais toujours primesautières.

Il faut reconnaître à la partition du *Sortilège* de la fraîcheur, de l'animation, de la verve. Si M. André Gailhard a par instants subi comme une contagion d'épanchement mascagniste, ce ne fut pas sans veiller à la constante dignité de la facture. L'orchestre du *Sortilège* est bien écrit, assez sonore, élégant et l'on y peut, en général, apprécier plus de recherche que dans l'agencement musical lui-même. M. André Gailhard sait son métier.

LOUIS VUILLEMIN.

Pour Clio, Muse de l'Histoire....

Voici un curieux document à l'usage des imaginatifs qui se plaisent à feuilleter d'avance notre histoire contemporaine telle que l'écriront nos arrière-neveux : c'est le bulletin de souscription par lequel un jeune musicien, nommé Claude Debussy, s'assura le 17 mai 1893 la possession d'un fauteuil d'orchestre au théâtre des Bouffes-Parisiens pour assister à la représentation d'une drame de Maurice Maeterlinck intitulé " Pelléas et Mélisande " :

7me Mai, aux Bouffes-Parisiens

Représentation de PELLÉAS & MÉLISANDE

Drame de M. Maurice MAETERLINCK

Je Soussigné M. Claude Debussy

demeurant à 42 rue de Londres

déclare souscrire à (1) 1 Stalle d'Orchestre

SIGNATURE

Claude Debussy

La plume acérée qui griffa le papier de cette signature nerveuse était évidemment guidée par la main impérieuse du Destin. Le Destin — une fois n'est pas coutume ! — savait ce qu'il faisait. Il voyait déjà imprimé le bristol suivant que Mr Albert Carré adressa récemment à notre Directeur et à notre Rédacteur en chef :

1913

Théâtre National de l'Opéra-Comique

CENTIÈME DE " PELLÉAS ET MÉLISANDE "

L'Œuvre de MM. Claude Debussy et Maurice Maeterlinck aura atteint le **Mardi 28 Janvier** *prochain, sa* **Centième Représentation.**

Cette date heureuse pour notre Théâtre sera célébrée, à l'issue de la représentation, par un Souper qui aura lieu à Minuit et demi, au Café Riche et auquel nous vous prions de vouloir bien assister.

La Direction de l'Opéra-Comique.

Toute l'histoire d'un règne musical tient entre ces deux documents ; l'histoire d'une **Rév**olution et d'un Empire ! Années décisives pour notre culture artistique, pour l'orientation

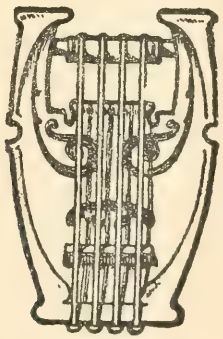
de notre sensibilité collective, pour l'éducation du public français et pour l'envoûtement de toute une génération de compositeurs émerveillés...

Enrichissant le menu d'une saveur critique le suprême d'agneau fut "à la Favorite" et les écrevisses "au vin du Rhin" : ingénieux symbolisme qui permit aux debussystes présents de déchirer à belles dents l'idéal lyrique de Donizetti et celui de Wagner et de n'en faire qu'une bouchée. Un ministre de la troisième République vint, au dessert, affirmer une fois de plus la ferveur athénienne qui dévore notre démocratie. Et, jusqu'à une heure avancée de la nuit, la fumée bleue des cigares, qui remplace celle de l'encens dans les apothéoses modernes, monta vers le triomphateur.

* * *

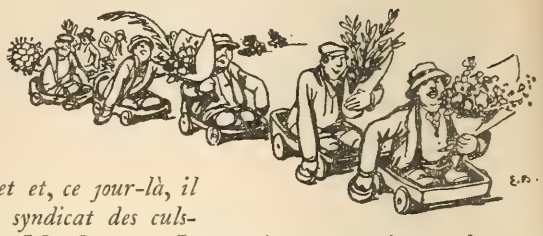
Avec une naïveté dont nous nous excusons, nous avions pensé que cette date heureuse permettrait à M. Mæterlinck de renoncer à cette attitude d'enfant boudeur que chaque succès nouveau de "Pelléas" rend un peu plus difficile. Mais le poète nous a fait tenir le billet que voici : "Veuillez m'excuser : je n'ai aucun souvenir intéressant au temps du Pelléas de 1893. Quant à celui de l'Opéra-Comique, j'aime mieux n'en point parler. Je tiens du reste énormément au privilège et au bonheur d'oublier totalement une œuvre dès l'instant qu'elle elle livrée au public".

On ne saurait mieux dire. Que l'auteur de "Pelléas" apprenne donc aujourd'hui par S. I. M. que "celui de l'Opéra-Comique" a fêté son centième anniversaire ; que la Société des Auteurs sache bien que nous ne lui laisserons pas impunément thésauriser les droits d'auteur considérables dont l'oublieux poète s'est ainsi désinteressé depuis dix ans (ne pourrait-on affecter cette somme à la fondation de quelque prix de poésie ?) et que ce feuillet de revue soit d'un utile secours à M. Mæterlinck le jour où il s'avisera d'écrire ses mémoires qui seront évidemment — pends-toi brave Satie ! — les mémoires d'un amnésique !

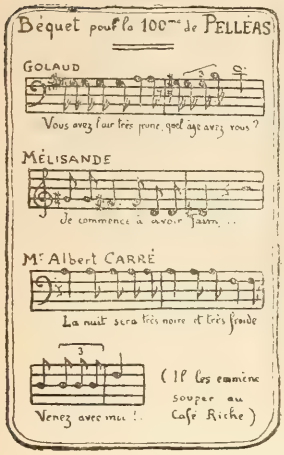


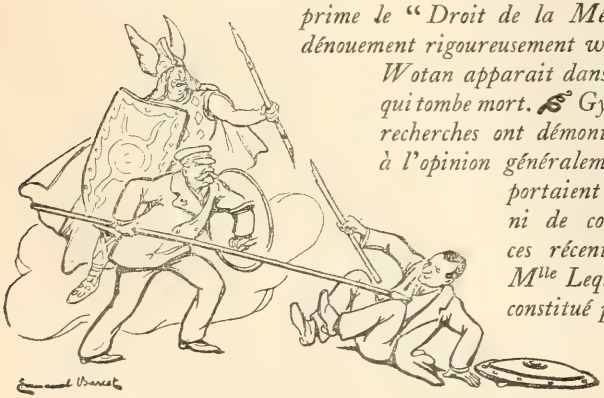
Les faits du Mois

10 JANVIER AU 10 FÉVRIER



Le respect s'en va : M. Gabriel Pierné, simple chef d'orchestre, oubliant la modestie de sa situation, se permet d'entretenir familièrement de questions esthétiques un doctenr ès-cello ! Ecœuré — on le serait à moins — de ces mœurs nouvelles, M. Pablo Casals quitte précipitamment le Châtelet et, ce jour-là, il ne joua pas plus avant. ❧ *Le syndicat des culs-de-jattes vote des félicitations à M. Gustave Lyon qui, en supprimant les pédales des harpes, a rendu la pratique de cet instrument accessible à toute une intéressante catégorie de travailleurs.* ❧ *Flagornerie : toute la presse annonce que M. Albert Carré a reçu le Ménestrel ; nous le reçevons également tous les huit jours mais aucun journal n'a jamais songé à en informer le public.* ❧ *Ayant demandé quatre vingt dix neuf fois : "Voulez-vous boire un peu d'eau ?" à son époux qui lui répondit invariablement : "Merci, je n'ai pas soif" l'astucieuse Mélisande, le centième jour, lui propose du champagne. Golaud accepte immédiatement.* ❧ *La Société Protectrice des Animaux proteste énergiquement contre le récent engagement à l'Opéra en qualité de duettistes d'une paire de bœufs du Charolais qui ont débuté dans le "Sortilège". Ces malheureux ruminants, grisés par le succès, perdent peu à peu au contact des histrions le sentiment de leur dignité et compromettent par leur cabotinage l'honneur professionnel des bovidés.* ❧ *La "Société des Ennemis de la Schola" ayant constaté qu'un panneau décoratif du Théâtre des Champs-Elysées, intitulé "La Sonate" représentait Mlle Blanche Selva au piano et M. de Castéra lui tournant les pages, a mis à prix la tête de M. Gabriel Astruc et celle de M. Maurice Denis.* ❧ *Nietsche est vaincu ; la force germanique prime le "Droit de la Méditerranée". L'affaire Parsifal aboutit à un dénouement rigoureusement wagnérien. Comme au second acte de la Walkyrie, Wotan apparait dans un nuage, et désarme le désobéissant Siegmund qui tombe mort.* ❧ *Gymnopédies : de savantes recherches ont démontré que, contrairement à l'opinion généralement admise, les fées ne portaient pas de maillots roses ni de corsets : s'inspirant de ces récents travaux, l'érudite Mlle Lequien a patiemment reconstitué pour l'Opéra la véritable toilette de soirée d'une fée élégante.*





Croquis d'Emmanuel Barcet.

SWIFT.

Mémoires d'un amnésique

LA JOURNÉE DU MUSICIEN (fragment)

L'artiste doit régler sa vie.

Voici l'horaire précis de mes actes journaliers :

Mon lever : à 7 h. 18 ; inspiré : de 10 h. 23 à 11 h. 47. Je déjeune à 12 h. 11 et quitte la table à 12 h. 14.

Salutaire promenade à cheval, dans le fond de mon parc : de 13 h. 19 à 14 h. 53. Autre inspiration : de 15 h. 12 à 16 h. 07.

Occupations diverses (escrime, réflexions, immobilité, visites, contemplation, dextérité, natation, etc...) : de 16 h. 21 à 18 h. 47.

Le diner est servi à 19 h. 16 et terminé à 19 h. 20. Viennent des lectures symphoniques, à haute voix : de 20 h. 09 à 21 h. 59.

Mon coucher à lieu régulièrement à 22 h. 37. Hebdomadairement, reveil et sursaut à 3 h. 19 (le mardi).

Je ne mange que des aliments blancs : des œufs, du sucre, des os rapés; de la graisse d'animaux morts ; du veau, du sel, des noix de coco, du poulet cuit dans de l'eau blanche ; des moisissures de fruits, du riz, des navets ; du boudin camphré, des pâtes, du fromage (blanc), de la salade de coton et de certains poissons (sans la peau).

Je fais bouillir mon vin, que je bois froid avec du jus de fuchsia. J'ai bon appétit; mais je ne parle jamais en mangeant, de peur de m'étrangler.

Je respire avec soin (peu à la fois). Je danse très rarement. En marchant, je me tiens par les côtes et regarde fixement derrière moi.

D'aspect très sérieux, si je ris, c'est sans le faire exprès. Je m'en excuse toujours et avec affabilité.

Je ne dors que d'un œil ; mon sommeil est très dur. Mon lit est rond, percé d'un trou pour le passage de la tête. Toutes les heures, un domestique prend ma température et m'en donne une autre.

Depuis longtemps, je suis abonné à un journal de modes. Je porte un bonnet blanc, des bas blancs et un gilet blanc.

Mon médecin m'a toujours dit de fumer. Il ajoute à ses conseils :

— Fumez, mon ami : sans cela, un autre fumera à votre place.

ERIK SATIE.

Çà et Là

UN NOUVEL INSTRUMENT : L'ORPHÉAL

Le 13 Janvier dernier, un inventeur belge M. Cloetens convoquait un grand nombre de personnalités parisiennes, d'artistes et d'amis de la musique à une séance au cours de laquelle on expérimenta un très curieux instrument *l'Orphéal.*

L'Orphéal est un piano ordinaire qui, par l'adjonction d'un tuyau imite à s'y méprendre une quantité d'instruments. Très intéressé par les comptes rendus des expériences faites en 1907 et 1908 par MM. Marconi et Cerbotini lorsqu'ils réussirent l'envoi de messages simultanés, M. Cloetens eut l'idée d'appliquer au piano les théories de la télégraphie sans fil et tenta d'obtenir des sonorités multiples en une seule colonne d'air. Il obtint le résultat le plus satisfaisant dès qu'il eut constaté que la transformation d'un des bouts du tuyau en transformait également le timbre. Et à l'aide de ce tuyau unique à l'extrémité agrandie on diminuée, suivant le cas, il put produire les sonorités des instruments anciens tels que l'Orgue de Régale, la Cornemuse, le Basson, la Musette, le Cor anglais, la viole d'amour, la viole de gambe, le hautbois de chasse et — en adjoignant des pavillons au tuyau — des effets d'orgue, de cor, de saxophone et de trompette harmonique.

Le dispositif occupe peu de place puisqu'il se compose d'un seul tuyau de $1^{m}50$ sur $0^{m}20$. On peut l'adapter à tous les instruments à clavier et, désormais, les pianistes, les organistes et les clavecinistes disposeront d'un petit orchestre de salon.

L'Orphéal est, semble-t-il, très indiqué pour faciliter la tâche des compositeurs auxquels il suggèrera une foule de combinaisons orchestrales.

Le système est actionné par une soufflerie munie d'un régulateur qui permet au plus inexpert de s'en servir. Le pédalage est sans action sur l'expression de l'instrument. Cette expression s'obtient à l'aide d'une ingénieuse genouillère qui permet d'imiter d'une façon surprenante le coup de langue du joueur de cor ou le coup d'archet du violoniste. L'Orphéal s'accorde avec une grande facilité. L'adaptation du tuyau à un piano laisse à ce piano toutes ses qualités et n'empêche en aucune manière d'en jouer comme à l'ordinaire. La combinaison est faite de telle sorte qu'il est toujours possible d'utiliser le piano seul ou l'Orphéal seul, ou encore le piano et l'Orphéal réunis. Un exécutant pourra, s'il le désire, faire chanter une mélodie au centre d'un accord ou d'une suite d'accords formant accompagnement — et ceci par une simple différence de toucher. Enfin, sans même varier le toucher, on peut supprimer le piano ou l'Orphéal à la basse (ou au dessus) par un simple jeu de manettes.

Cette très intéressante tentative valait d'être signalée. L'Orphéal a beaucoup intéressé les auditeurs et il paraît juste que M. Cloetens l'inventeur se soit vu décerner le Grand Prix à l'Exposition de Bruxelles.

***

MONTE-CARLO. — La renommée, bien légitime d'ailleurs, des concerts classiques, attire à chacune de ces magnifiques séances musicales une foule toujours nombreuse. La maitrise universellement réputée de M. Léon Jehin, l'un des premiers capellmeisters de

notre époque, et la suprématie du merveilleux orchestre du casino justifient amplement cette vogue sans cesse croissante.

A signaler, au 10me concert classique, a côté de Beethoven, Wagner, Rabaud et Dukas, le brillant succès remporté par une fort remarquable pianiste, Mme Marguerite Long, qui a joué le *Concerto en mi bémol* de Saint-Saëns, la *Ballade* de Gabriel Fauré (et, en *bis*, un finale de Sonate de Mozart) avec une prodigieuse facilité, un mécanisme de virtuose, mais surtout avec une rare perfection de style, sachant allier la puissance et le charme.

Théâtres et Concerts chez soi

Combien de mélomanes, de dilettantes et de mondaines simplement amateurs de musique, se plaignent de ne pouvoir se délecter *de auditu* aux harmonies des grands concerts symphoniques et aux mélodies que chantent nos grands artistes sur les quatre ou cinq scènes lyriques de notre capitale !... Pour les uns, c'est l'âge ou la maladie qui les retient à la chambre, qui les cloue dans leur fauteuil ; pour les autres, c'est le deuil encore récent d'affections chères qui leur impose l'obligation de se claustrer chez eux, soit par sentiment de douleur vraie, soit par simple préjugé de convenances, toujours au fond pour échapper aux commentaires de le raillerie ou de l'indignation d'autrui.

Aussi fut-ce en 1889, une grande émotion chez lez amis de la musique, âgés, malades ou endeuillés, lorsque les journaux portèrent à leur connaissance que, deux inventeurs de Paris, M.M. Marinovitch et Szarvady, venaient de réaliser avec succès pour eux, ce qui ne leur était apparu que comme un rêve. Le *Théâtrophone* était né. Vingt deux ans plus tard sa réussite était complète : tous les grands clubs parisiens possédaient leur fil ; un nombre grandissant d'abonnés étendait son rèseau jusqu'en province. Des perfectionnements étaient apportés, peu à peu, dans la transmission et l'audition par fil téléphonique relié au poste de l'abonné.

Mais voici qu'aujourd'hui l'invention simple et merveilleuse ne s'en tient plus à l'audition de nos chefs d'œuvre lyriques : l'administration du *Théâtrophone* s'en prend aux grands concerts et à la musique de chambre.

Confortablement installé dans son cabinet de travail *Empire* ou *munichois*, le mélomane, hanté par le désir d'ouïr à tête reposée, partition sur les genoux, quelque œuvre symphonique, allongera désormais une main nonchalante vers le cornet aérophone nickelé. Et selon la fantaisie de l'heure, le caprice du moment, le mélomane usera et abusera de la toute puissance que lui confère son double titre d'abonné au téléphone et au théâtrophone. Or, ce soir, il lui sied, par exemple, d'entendre le premier mouvement de la *Rhénane*. Après quoi, son humeur éclectique et voyageuse veut l'entraîner vers les hauteurs cévenoles de l'Opéra... C'est chose faite ! Une heure plus tard, ce sera le salut forcené, l'alleluia vibrant de *Louise* à Paris nocturne illuminé.... Il y a deux siècles, tout ce miracle, qui n'a pas dépassé trois heures, eut mené droit ses inventeurs aux bûchers de la Sorcellerie, en place de Grève. Où donc s'arrêtera le Progrès ?...

Robert Chauvelot.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU LUNDI 27 JANVIER 1913

La Séance est ouverte à la Bibliothèque de l'Opéra, à 4 heures 1/4, sous la présidence de M. J. Ecorcheville.

Sont présents : MM. L. de La Laurencie, G. Cucuel, G. Allix, J.-G. Prod'Homme, Mme Brenet, M. Tenéo, D. F. Scheurleer (de la Haye), Mlle M. Daubresse, MM. Max Rikoff, Octave Maus, Lionel Dauriac, Mmes Wiener-Newton, Alice Sauvrezis, MM. le Dr Laugier, Prunières, Raugel, Lefeuve, Mmes Filliaux-Tiger, Lefeuve, MM. Ecorcheville et Jean Chantavoine.

Le président souhaite la bienvenue à notre Collègue, M. le Dr Scheurleer, président de la Section de la Haye, de passage à Paris, qui assiste à la Séance.

Les candidatures de MM. Lazare Ponnelle, de Beaune (Côte-d'Or) (présenté par MM. Maurice Emmanuel et Jean Chantavoine) et le Dr Heinrich Möller (présenté par MM. Arnold Dolmetsch et Jean Chantavoine), sont agréées.

Correspondance : Le Président donne communication d'une lettre de M. Mac-Lean, s'excusant de ce que le nom de M. J.-G. Prod'homme, Secrétaire-Adjoint de la Section de Paris, ait été omis dans le Bulletin mensuel de la I. M. G., parmi les membres du Comité de la Section de Paris.

Le Président donne communication d'une lettre de M. Mandyczewski, de Vienne, annonçant que les fêtes de la Bach-Gessellschaft auront lieu en 1914 avant la Pentecôte et ne coïncideront donc pas avec le Congrès de la société qui doit se tenir à Paris, la même année.

Le Président donne la parole à M. de La Laurencie pour une communication touchant la *Commission de Bibliographie* saisie par M. Springer, de Berlin, d'une demande de collaboration à un répertoire bio-bibliographique s'appuyant sur le Quellen-Lexikon d'Eitner.

Le président donne la parole à Mme Brenet, pour la communication : " *Quelques mots sur Boëly* ", après laquelle Mlle Catherine Vallet exécute les pièces suivantes : de Boëly :

Caprice, extrait de l'op. 2. *Etude*, extrait de l'op. 6. *Quatre pièces* (œuvres posthumes).

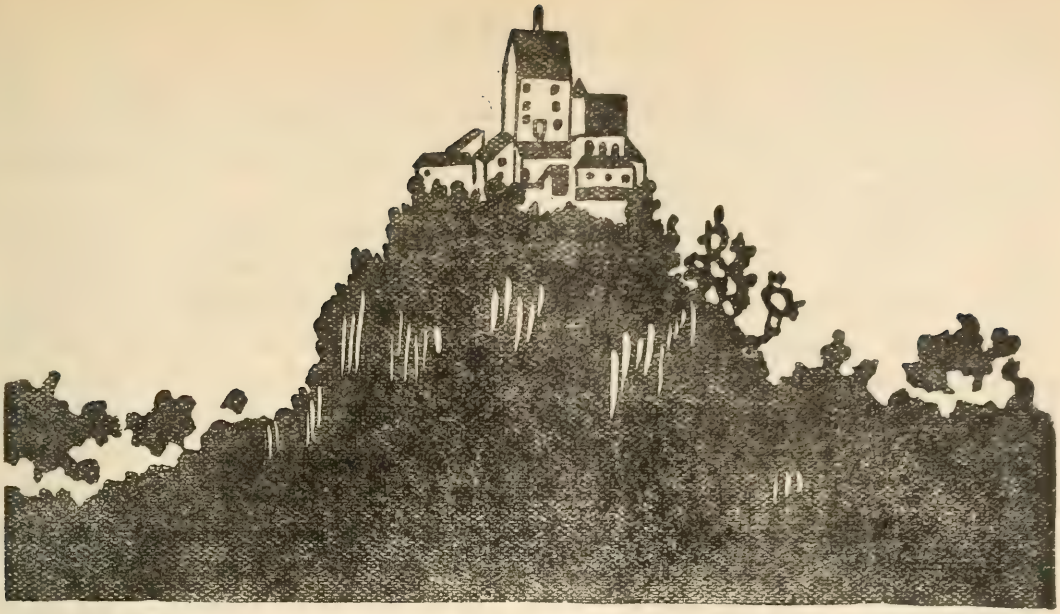
Le Président adresse à Mme Brenet et Mlle Vallet, les félicitations et remerciements de l'assistance.

La Séance est levée à 5 heures 25.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : Marcel Fredet.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique (Tél. 517)



POURQUOI LA MUSIQUE MODERNE N'EST PAS MÉLODIQUE ?

(LETTRE DU CAUCASE)

CHER AMI,

Je viens d'avaler, durant mes longs voyages à travers ces pays adorables, toute une malle remplie de journaux et de revues de musique. Et savez-vous, cher Ami, quelle était la question qui passionnait le plus profondément tout le monde dans le courant de ces derniers quelques mois ? C'est la " Mééélodie ", la belle " Mééélodie " ! A la bonne heure, on va de nouveau entendre parler de cette charmante dame grassouillette. Que voulez-vous ? L'on revient toujours à ses premières amours. Et non seulement des journalistes, des écrivains, des critiques, ou des musiciens de l'ancien régime, mais même le maître d'Indy la dote d'une consécration suprême : " Seule la mélodie ne vieillit jamais ". Et cette phrase courte et lapidaire est citée et recitée.

Quelqu'un, je ne me souviens plus qui, a déterré une sentence de Haydn, qui fait la joie des défenseurs de la mélodie : " La mélodie c'est le

principal, l'harmonie ne servant que pour l'agrément de l'oreille. " Ce brave oncle qui avait toujours ses poches pleines d'adorables douceurs, ne prévoyait peut-être pas qu'un jour, l'on s'appuyerait avec tant de confiance sur ses dogmes philosophiques.

L'harmonie ne sert que pour l'agrément de l'oreille, et la mélodie est le principal ! Où classerons-nous alors des œuvres telles que la *Phantaisie chromatique*, la plupart des *Toccatas*, certains préludes du *Clavecin bien tempéré* de Bach, qui sont à tel point dénués de mélodie, que le premier, par exemple, en excita la pitié de Gounod. Je pourrais citer encore des centaines d'œuvres admirables et non seulement de Bach dénuées de ce qu'on appelle " la mélodie " ou dans lesquelles celle-ci ne joue qu'un rôle secondaire. Mais à quoi bon multiplier les citations ? Les quelques compositions mentionnées valent largement les beautés mélodiques de Haydn. Que l'on ne m'accuse pas d'irrévérence envers l'auteur de la *Création*. J'ai consacré à l'étude de ses œuvres une belle partie de ma vie et je continue de mon propre gré.

* * *

Pourquoi notre musique moderne manque-t-elle de mélodie ? Devinez un peu... C'est si simple pourtant...

Parce qu'elle est moderne. Jamais une musique moderne ne fut mélodique. Au dix-septième siècle les Français reprochaient à la musique italienne de manquer de mélodie, de ressembler à une coquette fardée remplie de vivacité, toujours le pied en l'air, cherchant à briller partout, de sorte que toutes ses passions paraissent uniformes. Un siècle plus tard ce sont les Italiens et leurs défenseurs, les Encyclopédistes qui reprochent aux Français de faire de la musique savante, dénuée de mélodie.

C'est ensuite le tour de Gluck de remplacer les beaux airs par des clameurs de désespoir, des gémissements convulsifs sans que le charme de la mélodie s'en mêle. " Et que dire de Bach, dont les propres fils couraient chez le Padre Martini, pour apprendre chez lui le secret de la belle mélodie. Beethoven et même Chopin ont essuyé des griefs pareils. Et Wagner ! Ce monstre qui a tué à tout jamais la mélodie ! "

Il faut croire que la brave dame a la vie dure. Plus on attentait à ses jours, plus elle resplendissait de santé et de rondeur. Il est intéressant à remarquer que tous ceux qu'on accusait comme ses assassins devenaient, chacun à son tour, ses bienfaiteurs et ses sauveurs.

L'Italie au dix-septième siècle aurait eu le mérite d'avoir délivré la mélodie des liens polyphoniques qui l'enserraient trop étroitement.

Lully nous aurait délivrés du chant traînant et lugubre des anciens.

Rameau nous aurait libéré du " plain-chant lullyste qu'on avait psalmodié durant un siècle ".

Les Italiens du dix-huitième siècle nous auraient délivrés de la sécheresse de Rameau par leur chant tendre et léger. Les romantiques nous auraient libérés de la légèreté des Italiens et des Français et de la cuirasse contrepointique qui armait la musique de Bach.

* * *

Qu'est-ce que c'est que la mélodie ? Notre ami Jean Huré vient d'en donner une excellente définition dans un récent article. Je regrette de ne pas l'avoir sous la main, et de n'en pouvoir donner qu'une paraphrase maladroite.

" La mélodie c'est une suite de notes formant un dessin plus précis et qui se détache du fond de l'harmonie ". Fort bien. Mais ce qui se détache pour Jean Huré ne se détachera point pour un musicien médiocre et restera insaisissable pour un profane. Je suis plongée ici dans la musique caucasienne, persane, géorgienne, arménienne, laquelle me passionne depuis de longues années ; j'y découvre des trésors de beautés mélodiques. Or, lisez les récits de voyageurs, où chaque fois qu'il est question d'une musique exotique vous trouverez toujours la même phrase : sonorités bizarres, monotonie, manque de mélodie. Mais ces musiques sont forcément mélodieuses, puisque les gens d'ici les chantent avec une tendresse et une ardeur non moins grandes que nous la nôtre. Seulement, les courbes mélodiques et les agréments de leurs chants ne sont pas familiers aux oreilles européennes. Et c'était bien le cas de chaque musique nouvelle, les oreilles n'étant pas encore habituées aux combinaisons modernes et le gosier ne s'étant pas encore accoutumé à les reproduire, on criait au scandale, à la disparition de la mélodie et au massacre de la voix humaine. Il y a certains vins qui se sucrent avec le temps. Il faut croire que les années rendent les musiques chantantes, elles les font " mélodier " si l'on peut s'exprimer ainsi, et il y en a qui deviennent tellement mélodieuses, qu'elles en sont écœurantes. La musique mélodieuse c'est la musique d'hier ; celle d'aujourd'hui ne l'est pas encore, elle le sera plus tard et voici

pourquoi nous l'appelons musique de demain ; celle d'avant-hier l'est trop, ou le plus souvent ne l'est plus.

" La mélodie " — dit-on — " c'est ce qui dans la musique parle le plus directement au cœur et à l'intelligence ". C'est très juste. Car les courbes sonores le plus usuelles ont été durant une époque accompagnées des paroles, des situations ce qui leur a imprimé à chacune, une signification particulière, formant ainsi, ce que nous appelons le langage musical, un langage d'ailleurs fort conventionnel, lié à une époque et à un degré de culture.

Cela me fait penser à ce que Nietzsche avait dit d'un peintre : " regardez cet artiste, il ne peint que ce qu'il aime profondément ; et savez-vous ce qu'il aime profondément ? ce qu'il sait peindre, ce qu'il a appris à peindre ". La mélodie c'est ce qui nous touche le plus. Et savez-vous ce qui nous touche le plus ? Ce que nos oreilles savent saisir plus facilement et ce que notre gosier ou nos doigts ont appris à reproduire.

Le mélomane ne veut pas se contenter d'une impression générale d'un opéra ou d'une œuvre symphonique ; c'est pour lui trop vague, trop fugitif, il lui faut des souvenirs plus palpables, de la mélodie, c'est-à-dire ces quelques bouts de chant qu'il entendra bourdonner toute la nuit dans ses oreilles et qu'il fredonnera à son tour le lendemain et les jours suivants dans son bureau, à table, dans sa chambre à coucher, au grand désespoir de sa femme et de son entourage.

Il ressemble en ceci à ces petites femmes qui aiment les cafés de nuit où, en revanche du mauvais vin dont on les régale il leur est offert un petit éventail en papier, avec la marque de la maison.

Pour le musicien la mélodie est une conception plus large, mais d'une précision si faible qu'après la longue discussion il ne manque jamais d'ajouter : " il va de soi que tout ce que j'ai dit ne se rapporte qu'à la *belle* mélodie ! "

Qu'est-ce que c'est que la *belle* mélodie ? Ce qui est beau pour un ne l'est pas pour l'autre, Berlioz était insensible aux beautés mélodiques de Bach. Chopin, fervent du chant polonais, est resté sourd à la musique populaire d'Espagne. Mais pourquoi chercher si loin ? Soumettez un air de Massenet à Saint-Saëns, d'Indy, Debussy. Je doute fort que les jugements soient unanimes. Et que dire alors là où il y a différence de race, de pays ou d'époque ?

La mélodie, la belle mélodie est une conception bien vague, voulant

dire peu de chose et c'est peut-être pour cette raison qu'elle a fait tant parler d'elle, qu'elle a fait verser tant d'encre que je n'ai pu résister au désir d'y ajouter encore un petit pot.

* * *

Je suis prise d'une frousse terrible. Je me suis attaquée à un sujet séculaire et beaucoup trop compliqué pour mon pauvre cerveau. Je crains d'avoir trop maladroitement rassemblé mes arguments, et serais désolée d'être mal comprise.

Il n'a point été dans mes intentions de me poser en pionnier de la musique ultra-moderne, celle-ci comptant déjà des chefs-d'œuvre qui la défendent mieux que je ne saurais le faire. D'autre part, je ne suis pas du tout d'avis qu'il faut faire du nouveau à tout prix. Je connais des épigones de génie et des révolutionnaires ridicules, et il est plus facile de briser tous les moules, que d'avoir un brin de talent. Beethoven, Mozart, Haydn ont relativement changé peu de choses. Bach a été plutôt réactionnaire. Wagner doit sa grandeur à l'immensité de son génie et non à ses innovations. Il serait en outre sans pitié, cruel même, de contraindre des négociants, des professeurs, ou des musiciens professionnels à un art trop nouveau ou trop ancien. Ils ont eu tant de peine de s'approprier celui d'hier ! Qu'ils en jouissent du moins un peu !

" J'aime bien rester chez moi, — me dit quelqu'un — au milieu de mes objets qui m'ont accompagné toute la vie, et si quelques-uns de mes bibelots vous choquent par leur banalité, vous les regarderiez autrement si vous saviez que de chers souvenirs sont liés à eux ". Mais ce sont là des sentiments des plus respectables !

Et à côté de lui un autre ne peut rester sur place ; il lui faut des impressions nouvelles, des sensations nouvelles. Mais ce sont là aussi des sentiments fort respectables. Ces deux personnes ne peuvent évidemment pas s'entendre. Et c'est un jeu qui se répète à peu près à chaque génération.

Les traditionnalistes crient au massacre de la mélodie, au vinaigre des harmonies nouvelles et se retournent d'épouvante comme un vieillard, quand il voit des jeunes gens casser des noisettes de leurs dents.

" Quand vous étiez jeune vous en faisiez autant ? "

" Oui " répond-il, non sans fierté ", mais je le regrette ".

Nous aussi, nous ferons de même ; c'est que nous voulons avoir une

vraie vieillesse avec tous les sentiments qui lui sont dûs : sagesse, faute de mieux, regrets tardifs ; nous voulons avoir une vraie vieillesse après une vraie jeunesse.

Ne nous parlez pas d'hygiène : l'*art sain*, la *mélodie saine*. Les plats qu'on digère le plus facilement ne sont pas toujours les plus savoureux, et les choses les plus suaves perdent leur goût en devenant communes.

Dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, les *bergères légères* ont fini par peser au moins aussi lourd que la mythologie wagnérienne aujourd'hui. Et voyez avec quel plaisir nous revenons de nos jours aux bergeries des temps passés ! Étouffant dans l'atmosphère lourde du romantisme outré, certains de nous cherchent à se rafraîchir l'âme dans notre passé magnifique, d'autres dans les harmonies nouvelles.

La musique moderne ne vous paraît pas mélodieuse ?

Elle le deviendra, patientez un peu, c'est une question de temps.

Oui, me dira-t-on, mais cette mélodie ne sera jamais aussi franche, aussi large....

Tant mieux, tant mieux ! Nous avons eu tout un siècle de mélodies larges et grosses, et grasses et violentes, et brûlantes et gluantes.

La mélodie moderne manquera de souffle, elle sera un peu asthmatique, elle ne s'adressera pas à des gosiers puissants. Tant mieux !

" Avec une voix forte dans la gorge — dit Nietzsche — on est presque incapable de dire des choses délicates ".

Certes, il n'y a tel que le spectacle d'un gros chou frisé, un superbe chou de Milan épanoui. Mais laissez nous planter par ci par là quelques fleurs plus fines. Notre jardin est assez grand.

N'est-ce pas, cher Ami ?

Bien votre

WANDA LANDOWSKA.

Tiflis, 3 Février 1913.

" Tel père, tel fils, " dit la sagesse des nations ; à quoi elle se hâte de répondre elle même " à père avare, fils prodigue, " et la vie est ainsi faite que le deuxième dicton a plus souvent l'occasion de se vérifier que le premier, voire même dans le monde des musiciens. Le bon Gossec, qui toute sa vie fut un petit bourgeois d'ancien régime, sage, économe et méticuleux, eut un fils unique, extravagant et dépensier. Ce jeune homme avait-il hérité pareils goûts de son parrain, le fermier général La Pouplinière ? Si les dates le permettaient, on l'en soupçonnerait volontiers. Une série de documents inédits ou peu connus vont nous permettre de retracer une partie de l'existence du fils Gossec, lequel a consacré le plus clair de son temps à ses amours et à ses " folies ", musicales ou autres.

* * *

On sait que François-Joseph Gossec, né à Vergnies le 17 janvier 1734, se maria de très bonne heure à Anvers avec Marie-Elisabeth Georges, puis vint chercher fortune à Paris vers 1752. Un fils naquit de cette union le 29 décembre 1760 :

Le 29 décembre 1760 fut baptisé à St-Médard : Gosset, Alexandre François Joseph, né le même jour rue du Jardin du Roi, fils de Gosset, François Joseph, musicien et de Georges, Marie-Elisabeth. — Le parrain : Le Riche de la Poupli-

nière, fermier général, la marraine : Marie Thérèse de Mondran, son épouse, représentés par Caillot Pierre et Flan Geneviève qui sont à leur service et qui ont signé avec le père. [1]

A cette époque Gossec était violoniste chez La Pouplinière aux appointements de 1200 livres par an ; sa femme recevait 300 livres pour tenir le clavecin ; mais il est probable que ce baptême fut le prétexte d'une de ces gratifications où se complaisait le fermier général. Alexandre Gossec fit son éducation musicale sous la direction de son père, devenu après 1762 musicien du prince de Conti, puis directeur du Concert Spirituel ; mais nous n'entendrons point parler de lui avant 1782. Cette année-là, il dédie à Mlle Saint Huberty un recueil d'*Ouverture, airs de chant et airs de ballet de Thésée, arrangés pour le clavecin ou le Forte Piano.* Il habite alors " rue Fontaine au Roy, faubourg du Temple, vis-à-vis le troisième Réverbère. " [2]

Les *Tablettes de renommée des musiciens* en 1785 rendent hommage à son talent : " Claveciniste et compositeur, il a arrangé plusieurs morceaux de musique avec accompagnement et a donné dans chacun des preuves de son goût et de son intelligence. "

Mais il nous faut arriver jusqu'en 1789 pour trouver l'œuvre la plus marquante du fils Gossec, publiée sous le titre suivant :

Six folies musicales graves, pathétiques et gaies, composées pour le Piano Forte avec accompagnement de violon très ad libitum et dédiées à Mme Krumpholtz, par A.F.J. Gossec, fils du célèbre compositeur de ce nom et professeur de piano forte. Œuvre Ier. [3]

Madame Krumpholtz était alors une jolie femme dont le monde musical s'occupait beaucoup depuis dix ans. [4] Elle s'appelait Anne-Marguerite Steckler et était la fille de Christian Steckler, marchand luthier à Metz ; le célèbre harpiste Jean-Baptiste Krumpholtz lui avait donné des leçons et dédié plusieurs recueils de musique, avant d'en faire

[1] Arch. de la Seine. — *Fonds Bégis.* — Pierre Caillot était le valet de chambre-chirurgien de La Pouplinière.

[2] Bibl. du Cons. — In-f^o^, obl, 36 p. La première de *Thésée*, de Gossec eut lieu le 26 février 1782; sur le recueil, cf. *Mercure de France*, mai 1782, p. 45. Gossec fils est encore l'auteur d'une cantate religieuse (hiérodrame) jouée au Conc. Spir. en 1787 et restée introuvable.

[3] In-f^o^ obl., Bibl. Nat. V^m7^ 5472. Edité chez l'auteur rue d'Argenteuil, chez Bignon, Mercier, Zimmerman. En 1790 Alexandre Gossec, 20 rue d'Argenteuil, est indiqué comme auteur-éditeur et marchand de feuilles musicales (P. Delalain, *L'Imprimerie et la librairie à Paris*, 1789-1813, p. 90).

[4] La notice de Fétis (V, 123) l'appelle par erreur Melle Meyer.

sa femme.[5] Madame Krumpholtz débuta au Concert Spirituel le 8 décembre 1779.[6]

Elle inspira à Alexandre Gossec une assez copieuse littérature qui remplit les premières pages de son œuvre. Le titre porte une épigraphe sans intérêt tirée " du Répertoire de mes folies. " Vient ensuite " une épitre dédicatoire en vers adressée à Mme Krumpholtz, " puis un " hommage impromptu adressé à Mme Krumpholtz, en sortant d'un Concert donné chez elle le Jeudi 2 octobre 1788, en présence de plusieurs professeurs des plus célèbres dans la musique. " Ces poésies, encore que médiocres, sont fort enflammées et le jeune Gossec y déploie une passion enthousiaste et mythologique :

Ah, trop tendre Daphné, pardonne mon délire,
Mais, si j'étais Pâris, tu verrais ton empire !

L'Avertissement de l'auteur, en dehors des épithètes décernées à l'objet de son amour, renferme quelques renseignements intéressants sur sa carrière :

La reconnaissance m'impose le légitime devoir de divulguer au Public les illustres modèles qui ont guidé mes pas chancelants dans la carrière épineuse que j'entreprends de parcourir.

C'est à l'immortel Edelmann que j'ai obligation de l'Art enchanteur du clavier. Pour l'âme de la Musique, qui était plus digne de me l'inspirer que les célestes, que les inimitables Laïs et St-Huberti ? Ah ! que leur accens mélodieux ont d'ascendant sur une âme sensible ! la mienne, ouverte comme malgré moi à leurs tendres impressions, ils l'ont subjuguée tout entière. Je vous demande pardon, lecteurs, de ma prolixité, mais je crois leur devoir cet hommage.

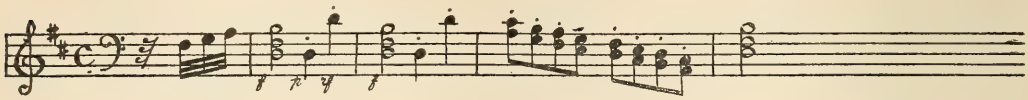
Oui, voilà les trois virtuoses qui ont empreint vivement dans mon cœur, et les douceurs de l'art sublime que j'ose indignement professer, et le charme consolateur de la sainte reconnaissance.

Quant au recueil de musique lui même, les titres en sont fort prometteurs ; ils annoncent " des folies ou suites de différents caractères, " caractère martial et bruyant, sautillant et propre à la dance, grave,

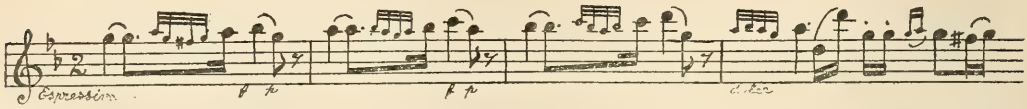
[5] Krumpholtz était veuf de Marguerite Gilbert, fille de Simon Gilbert, luthier à Metz ; deux enfants étaient nés de ce premier mariage.

[6] Au Conc.-Spir. du 1 novembre 1783, Mme Krumpholtz qui se trouvait enceinte, se contenta de jouer quelques petits airs variés, parce qu'elle craignait qu'un grand concerto ne la fatiguât trop. On sait que les médecins du XVIIIe siècle considéraient l'exercice de la harpe comme fort préjudiciable à la grossesse. Quelque temps après Mme Krumpholtz mit au monde une fille. (Cf. *Mercure*, novembre 1783, 132, signalé par M. Hellouin, *Feuillets d'hist. music.*, p. 29).

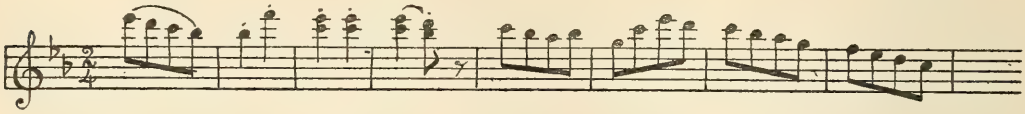
pathétique, gai, noble et guerrier.... Le N° VI représente le caractère orageux, " pièce d'exercice pour la main gauche, toujours trop négligée et pourtant susceptible de faire des folies comme la main droite. " Il s'agit en réalité de simples sonates pour piano, dont l'inspiration reste en général fort médiocre. La deuxième Folie débute par un Allegro maestoso, de " caractère grave : "



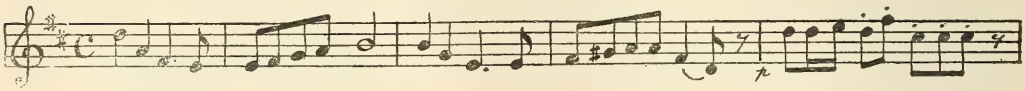
Vient ensuite un " Andante lagrimosa " qui symbolise le caractère pathétique :



et un Rondeau final de caractère gai :



Notons encore, en tête de la cinquième folie, ce titre assez amusant :



Cette musique est le plus souvent originale ; Gossec utilise pourtant un menuet de Fischer, avec variations, et un air varié du *Barbier de Séville*, composé par M. Dezède. Si l'ensemble de la publication révèle un musicien sans grand talent, elle indique en tout cas un esprit mal équilibré, prêt à toutes les extravagances.

* * *

Cette brûlante dédicace produisit-elle son effet ? Mme Krumpholtz, qui passait pour n'être point farouche, se décida-t-elle à couronner la flamme du jeune Alexandre ? C'est un point qu'il est assez difficile de

fixer, bien entendu.[7] Le recueil des Folies parut en 1789, au dire de Boisgelou, qui mentionne dans son catalogue " les petits vers et la prose galante adressés à Mme Krumpholtz, femme du célèbre professeur de harpe, à qui M. Gossec le fils adresse ses folies musicales et amoureuses. " Or, en 1790, Anne Steckler fut enlevée par un jeune homme qui la conduisit à Londres, où elle resta de longues années ; cet amant n'était-il point le fils Gossec, dont nous perdons précisément les traces à Paris à cette époque ? Le rapprochement des dates semble bien l'indiquer et cette histoire amoureuse et musicale serait assez piquante pour être vraie ; mais ce n'est là qu'une hypothèse que nous ne pouvons vérifier pour l'instant.

Quoiqu'il en soit, les conséquences de cette fugue sont connues ; l'infortuné Krumpholtz ne put y survivre et se jeta dans la Seine, d'où on le retira au bout de quinze jours. Les Scellés qui furent apposés après sa disparition nous donnent quelques détails sur ce suicide.[8] Krumpholtz habitait rue d'Argenteuil n° 16, en une maison appelée l'Hôtel de la Prévôté, ayant pour principal locataire le sieur Nadermann, luthier ordinaire de la Reine. Devant le commissaire au Châtelet comparut Jean-Henry Nadermann, " lequel nous a dit et déclaré que led. s^r^ Krumpholtz jouissoit dudit appartement (1^r^ étage) à luy loué par le comparant sans bail, moyennant 1200 l. par an, que depuis le vendredy 5 du présent mois (février 1790) led. s^r^ Krumpholtz étoit disparu sans que l'on pût sçavoir ce qu'il étoit devenu, mais que samedy dernier 20 du présent mois, son cadavre a été retiré noyé de la Rivière de Seine à Passy, ce qui a été constaté par procès-verbal dressé par la maréchaussée dudit lieu de Passy... " Le cadavre avait été déposé à la basse geôle du Châtelet ; on avait trouvé sur lui des clefs et des paquets de lettres. L'inventaire de la musique et des instruments fut dressé par Amable-François-Joseph Delaplanque, demeurant rue Bailleul, et François Petrini, rue des Fossés St Germain l'Auxerrois, tous deux professeurs de harpe. Krumpholtz fut enterré le lendemain :

Registres de Saint Roch, 1790 :

L'an 1790, le 23 février, a été inhumé au cimetière J.B. Krumpholtz, profes-

[7] Il est juste de dire qu'il y avait une différence d'âge de 25 ans entre Krumpholtz, né vers 1745 et sa jeune femme, née vers 1770.

[8] Arch. Nat. Y 15301 (Acte du 22 février 1790). " L'inventaire mentionne un pupitre de musique, quelques cahiers de musique tant gravée que manuscrite. "

seur de harpe, époux en secondes noces de Julie Steckler, décédé hier en cette paroisse, rue d'Argenteuil, âgé d'environ 45 ans.

Présents : J.H. Nadermann. — A.F.J. Delaplanque. [9]

* * *

Telle fut la fin tragique d'un grand artiste dont les œuvres mériteraient d'être mieux connues, parce que leur style très personnel semble contribuer à l'évolution de la musique instrumentale à la fin du XVIIIe siècle. Sa femme continua à habiter Londres ; elle jouait en 1791 dans un concert donné au bénéfice de Haydn, en 1792 dans un concert donné au bénéfice d'Ignace Pleyel ; on l'entendait encore en 1794 ; [10] rappelons-nous qu'elle était toute jeune quand elle avait quitté la France et qu'elle pouvait prétendre " vivre sa vie ".

Quant au fils Gossec, ses traces sont plus difficiles à retrouver ; sa mère mourut en mars 1801 rue Bergère au Conservatoire ; [11] les actes ne mentionnent pas Alexandre et nous savons que Gossec père paya la somme insignifiante de 9 francs 36 de frais de succession, ce qui prouve bien que son fils n'avait rien à attendre de cet héritage.

Le 10 germinal an XII (31 mars 1804) Gossec écrivait au peintre Chéri cette curieuse lettre publiée par M. Tiersot et dont nous croyons intéressant de reproduire quelques passages :

Monsieur,

Je vous envoie le quartier de Loier de la chambre de mon fils, échu le premier du présent mois germinal et vous préviens qu'à compter de la même date, son loier sera à son compte, attendu que les pertes énormes que j'ai faites depuis deux ans, jointes à celles que j'ai éprouvées depuis son retour à Paris, ne me permettent plus de rien faire pour lui, ni de supporter le poid qu'il fait peser sur ma vieillesse.

Mon fils est jeune encore (43 ans) et je suis septuagénaire ; il est libre de ses volontés et a des talens ; c'est à lui à les faire valoir en quelque lieu du globe qu'il lui plaira de choisir, car il ne m'importe nullement que ce soit à Paris, à la Chine ou au Japon... [12]

[9] Arch. de la Seine. *Fonds Bégis.* — Cf. *Journal de Paris* du 27 février 1790.

[10] Cf. Pohl, *Mozart and Haydn in London*, I, 41, 44, 129, 262.

[11] Acte publié pour la 1e fois par Ch. Nauroy dans *le Curieux*, t. II, p. 167, d'après les *Petites Affiches*.

[12] *Rivista Music. Ital.* XVIII, 1911, p. 561.

Ces lignes sont fort significatives : elles nous montrent qu'Alexandre Gossec avait continué à vivre aux crochets de son père et à l'inquiéter par ses frasques. L'allusion à " son retour à Paris " semble bien confirmer l'hypothèse, formulée plus haut, d'un séjour en Angleterre de ce fils prodigue.

Ces préoccupations attristèrent les dernières années de Gossec, passées dans la condition la plus modeste, sinon dans la misère. On sait que le vieux compositeur mourut à Passy le 16 février 1829 ;[13] un testament olographe instituait comme légataire universel son ami, François-Sauveur Anseaume, propriétaire au dit lieu ; aucune mention d'Alexandre Gossec, qui à cette date était donc mort ou volontairement ignoré de son père.[14] Au reste, la succession, purement mobilière, n'offrait qu'un intérêt médiocre. Gossec occupait un appartement pauvre, sans salon, 55, rue de Passy ; le mobilier fut évalué à 1000 francs ; dans un secrétaire empire on trouva un diplôme de la Légion d'honneur et un diplôme de membre de l'Académie de Stockholm. Gossec semblait avoir renoncé complètement à la musique ; il n'avait pas de piano ; toute sa musique gravée ou manuscrite se trouvait reléguée au grenier, où on l'alla découvrir dans la poussière, pour l'évaluer 70 francs. Voici qui est plus amusant et qui confirme point par point le joli portrait qu'Hédouin a tracé de Gossec : " Il portait la poudre et la queue ; un petit chapeau à trois cornes couvrait sa tête et il était vêtu d'un large habit gris, d'un gilet de piqué blanc, d'une culotte et de bas de soie noire. De grandes boucles d'argent attachaient ses souliers et il tenait à la main un gros jonc à pomme d'ivoire. "[15]

L'inventaire énumère scrupuleusement des culottes de nankin, des bas de soie blancs et noirs, un gilet de soie verte, plusieurs habits à la française et deux épées à garde d'acier.[16]

* * *

Ainsi, dans ses habitudes même, Gossec était resté sous la Restaura-

[13] Acte aux Arch. de la Seine dans le *Fonds Bégis*. Extraits publiées dans le *Bull. de la Soc. hist. d'Auteuil et de Passy*, t. VII (1910), pp. 61, 62.

[14] Communication de M. le Receveur de l'Enregistrement de Neuilly-sur-Seine.

[15] Hédouin, *Mosaïque*, 1856, p. 311.

[16] Je dois ces renseignements à l'obligeance de M. Amy, notaire à Passy (d'après l'acte dressé par Me Triboulet le 18 février 1829).

tion un homme d'ancien régime ; au terme de cette longue existence, sa pensée devait se reporter souvent aux heureuses années où il était venu tenter la fortune à Paris. Destinée bien remplie que celle de cet homme, qui avait connu Rameau dans ses années de gloire, joué dans l'orchestre de Jean Stamitz, assisté aux triomphes de Gluck et de Haydn, et qui mourait, pauvre et obscur, deux ans après Beethoven ! La découverte de ses Mémoires, dont Fétis seul a donné quelques extraits, nous révélerait peut-être ce qu'il pensait de cette admirable évolution de la musique dont il avait été le témoin et parfois l'acteur. Malgré un rude travail, il avait la tristesse de rester au second plan et sa vie privée ne lui apportait que deuils et déboires. Souhaitons que des documents nouveaux nous apportent bientôt quelques renseignements sur Alexandre Gossec et mettent en lumière la vie de ce personnage funambulesque que fut le filleul de La Pouplinière.

GEORGES CUCUEL.

LA MUSIQUE AUX ILES HAWAÏ

Il est devenu aujourd'hui bien difficile de traiter avec quelque autorité de la nature, de la musique nationale, des anciens Polynésiens, peuplant le groupe des Iles Hawaï, telle qu'elle existait même encore à l'époque (1820) où l'arrivée des premiers missionnaires protestants vint marquer la fin de l'ancien régime avec la destruction de ses coutumes, et la prompte substition des mœurs et des agissements de la civilisation moderne.

La raison de cette difficulté est évidente :

1) Les derniers représentants autorisés des temps anciens ont naturellement disparu, et les jeunes générations, même parmi le petit nombre de celles qui ont encore conservé avec amour quelques vagues vestiges des coutumes anciennes, en ont perdu la délicatesse — générale et intime, — d'exécution, et même jusqu'au sens exact des mots les moins communs du langage, des mots à signification occulte qui se rencontrent dans les poésies antiques, et ils admettent ne plus être capables de déclamer ces poésies suivant les strictes règles du passé. Il n'existe plus, apparemment, que deux ou trois vieillards encore capables de réciter sur des intonations un peu correctes, les chants anciens, et la Reine Liliuokalani, — dont l'intelligence éclairée reconnaît l'utilité de conserver autant que possible ces derniers vestiges d'une intéressante civilisation primitive, que le fanatisme religieux moderne a trop tôt écrasée, — se prépare à faire

phonographier leurs chants comme dernière contribution au souvenir des connaissances passées.

2) Les premiers voyageurs européens, qui décrivirent l'archipel, n'avaient évidemment ni le temps ni probablement la capacité de s'occuper d'une chose aussi peu importante que la nature de la musique locale, au sujet de laquelle on ne trouve, dans les relations de voyage, que des mentions accidentelles sans grande valeur. Ainsi, dans les rapports de Cook, à qui l'on doit la découverte moderne de ces îles, on ne trouve que le passage suivant : "Les danses des insulaires des Sandwich ressemblent beaucoup plus à celles des habitants de la Nouvelle-Zélande qu'à celles que nous avons vu à Tahiti et aux îles des Amis (Tonga). Elles sont précédées par un chant solennel, auquel tous les assistants prennent part, en remuant en même temps lentement leurs jambes.... La musique de ces insulaires est d'une espèce rudimentaire, car, en fait d'instruments, nous n'avons observé parmi eux que des tambours de différentes dimensions. Leurs chants pourtant, que l'on dit être chantés en parties différentes, et qu'ils accompagnent avec des mouvements gracieux des bras, — comme le font les habitants de Tonga, — produisent une impression très agréable". Et cette assertion de Cook est accompagnée d'une note explicative, disant "que le fait du chant en parties est nié par plusieurs personnes du bord ayant des connaissances musicales, mais le capitaine Burney et le capitaine Phillips de l'infanterie de marine, tous deux musiciens, attestent énergiquement que ces indigènes chantaient en parties", c'est-à-dire ensemble sur différentes intonations. Vancouver, qui, après Cook, eut des relations plus intimes avec les insulaires des Sandwich, se contente de décrire les "hulas", danses avec ou sans chant, mais il ne dit rien de la musique proprement dite. Le russe Lisiansky, qui suivit Vancouver au commencement du XIXe siècle, raconte que les jeunes hommes et les jeunes femmes étaient très amateurs de danse, mais que leur musique était d'une nature beaucoup plus grossière que celle des Tahitiens, et que, sauf des tambours de différentes dimensions, ils n'avaient ni flûtes ni aucune autre espèce d'instruments à anches ou à cordes, mais que pourtant leurs chants, qu'ils chantaient en chœur en parties, avec de gracieux mouvements des bras, étaient très agréables. Enfin le capitaine Byron, qui, — ayant ramené dans la "Blonde" en 1825, les dépouilles mortelles du roi et de la reine des Hawaï, qui moururent de la petite-vérole à Londres, — fut témoin des grandes cérémonies que les indigènes célébrèrent à cette occasion,

ajoute simplement qu'ils "ne sont pas entièrement dépourvus de sens musical, et que même leurs ballades les plus anciennes énumèrent divers instruments de musique qui n'existent plus" ; "diverses espèces de tambours sont encore en usage, mais l'instrument le plus curieux est une petite flûte double, jouée avec le nez ; il ne paraît pas qu'ils eussent des instruments à cordes".

De ces diverses assertions, on pourrait déduire, sans trop s'écarter de la vérité, que, bien que doués d'un sentiment musical relativement délicat, les anciens habitants des Hawaï ne furent jamais aussi raffinés en musique que leurs congénères de Tahiti, de Tonga, de Samoa, et même de la Nlle-Zélande, quoique le genre en fût tout à fait similaire ; et on peut affirmer aussi, qu'avant la civilisation que leur apportèrent les européens, ils n'eurent jamais aucune musique semblable à notre art moderne, avec ses gammes naturelles et chromatiques, et avec son harmonie et ses modulations compliquées. En outre, il paraîtrait que leur musique, telle qu'ils la comprenaient, — voix et instruments, — était presque toujours l'accessoire à des cérémonies religieuses ou à des danses quelconques, tandis que leurs poésies, leurs ballades, étaient plutôt déclamées que chantées, des récitatifs et non des mélodies.

* * *

Personnellement, je dois à mes longues relations amicales avec la dernière famille royale d'Hawaï, d'avoir pu obtenir des renseignements plus détaillés et assurément plus authentiques sur les conditions musicales de l'ancienne race d'Hawaï. En ce qui concerne leurs chants, ils étaient divisés en "*Mélés*", ballades récitées ou déclamées, avec ou sans accompagnement d'instruments, et en "*hulas*", danses ou tout au moins contorsions corporelles réglées par l'accompagnement d'instrument, principalement à percussion, avec ou sans chants. Lors des fêtes du couronnement du roi Kalakaua, l'avant dernier souverain indépendant de cet archipel, et qui était non seulement très amateur de musique, mais aussi très désireux de conserver et de raviver les *mélés* des anciennes traditions nationales et les *hulas* caractéristiques des temps passés, — lesquels, naturellement, à défaut de notation écrite, ne pouvaient être perpétués que par transmission orale, — tous les indigènes de toutes les îles de l'archipel, qui pouvaient justifier de posséder des traditions anciennes, furent convo-

qués au palais royal à Honolulu, où pendant plusieurs semaines, les "troubadours" hawaïens, hommes et femmes, chanteurs et danseurs et instrumentistes, rivalisèrent à reproduire, (au grand scandale des missionnaires, auxquels leur éducation sectaire ne permettait de voir dans les traditions antiques que des idées indécentes,) tout ce qu'ils savaient des *mélés* et *hulas* anciens, que Kalakaua aurait certainement fait phonographier, si le phonographe avait eu à cette époque la perfection qu'il a acquis maintenant. Ce fut à cette occasion, — chant du cygne des anciennes traditions et de la royauté indépendante, — qu'il me fut permis d'obtenir une idée exceptionnelle de la nature de la vieille musique hawaïienne.

D'autre part, au point de vue instrumental, je dois à la courtoisie de la Reine Liliuokalani, la dernière souveraine d'Hawaï, — elle-même musicienne distinguée et compositeur, en paroles et musique d'un grand nombre de jolies ballades hawaïiennes modernes, — la liste suivante des instruments dont l'usage était connu dans l'archipel au commencement du XIXe siècle, et dont quelques spéciments seulement se trouvent dans la musée Polynésen Bishop à Honotulu.

1) Instrument à cordes. — *Ukeke*, harpe rudimentaire, formée d'une latte longue et plate de bois flexible, facile à courber en forme d'arc, sur laquelle on tendait deux cordes de fibre de cocotier simplement attachées aux extrémités du bois, ou bien fixées d'un côté avec deux chevilles pour tendre les cordes au ton voulu, et à l'intervalle soit d'une seconde soit d'une quarte basse ; quelques ukekes étaient, dit-on, aussi montés d'une troisième corde accordée propablement à la tierce. Ces instruments étaient employés en appuyant le bout de la latte contre les dents, de façon à souffler en chantant contre les cordes, en même temps qu'on les pinçait avec les doigts. Cette description les rapproche singulièrement de la primitive lyre ou harpe grecque.[1] Des ukukes plus petits, tiges plates de bois mais sans cordes, étaient simplement appuyés contre les dents pour renforcer la voix du parleur ou du chanteur.

2) Instruments à vent. — Ceux-ci comprenaient essentiellement deux espèces, les gourdes ou calebasses et les bambous. Dans la première classe, le *Pu-A* était fait d'une petite gourde percée de trois trous, un pour le nez, les deux autres pour le jeu des doigts ; le *Ho Kiokio* était une gourde un peu plus grande, percée de 4 trous, un à la tige pour le souffle, et

[1] Des instruments exactement semblables existent parmi les races sauvages de l'Afrique central.

trois à l'autre extrémité pour le doigté, et le souffle y était fourni soit du nez en bouchant une narine avec une main, soit de la bouche, et souvent le jeu s'en faisait alternativement en aspirant et en expirant ; ces instruments représentent bien le germe du petit instrument moderne (renouvelé des grecs) appelé ocarina. Il y avait peut-être aussi des *pu-a* doubles, formés de deux gourdes juxtaposées, de façon à ce que l'instrumentiste pouvait souffler de l'une à l'autre. La seconde catégorie comprenait essentiellement le *Ohe Hano Ihu*, ou flûte nasale, formée d'un tronçon de bambou plus ou moins long, avec un trou vers le nœud, qui était appliqué contre une narine pendant que le joueur bouchait l'autre avec le pouce, et deux autres trous, — rarement trois, — pour les doigts vers l'extrêmité ouverte ; les *hano ihu* à plus de quatre trous furent évidemment d'invention moderne pour copier la flûte. A côté de ces instruments, il faut noter les conques marines, *Iu Puhi*, employées pour signaux et comme trompes de guerre.

3) Instruments de percussion. — Les principaux étaient les tambours de diverses dimensions et de différentes formes, les plus petits composés d'une peau tendue sur une moitié de noix de coco, les moyens, principalement employés pour les hulas, d'où leur nom *Ulili Hula*, formés de calebasses simples, et les *Ihu hula*, calebasses doubles, cimentées l'une sur l'autre, et dont l'inférieure atteignait souvent des dimensions énormes ; enfin les plus grands, tambours de guerre ou des temples, formés de troncs d'arbres creusés et recouverts de peaux de requin fortement tendues avec cordes de fibre de cocotier, et sur lesquelles la percussion se faisait à l'aide d'un nœud de corde de la même fibre. Sur les petits tambours, les indigènes frappaient avec la main, tandis que les tambours de hula, soit calebasses soit bois, étaient légèrement soulevés pour frapper terre en retombant, de façon à marquer ainsi le premier temps ou les temps forts de chaque mesure, tandis que les autres temps et leurs contretemps étaient produits et accentués par des coups avec la paume et les doigts des mains sur les côtés de l'instrument. Des tambours en calebasses doubles sont encore employés de nos jours pour les "hulas" ou danses des femmes. Aucun des tambours anciens recouverts de peaux, bien que susceptibles de tensions variées, ne produisaient un son musical, à l'instar des timbales modernes.

Aux tambours, les Hawaïiens ajoutaient, pour renforcer le rythme et les temps de la mesure, divers autres instruments de percussion, tels que les suivants : les *Kaeke*, formés de deux gros nœuds de bambou,

ouverts à une extrémité et attachés ensemble, qu'on laissait tomber perpendiculairement sur le sol, de façon à produire un son creux et sonore ; les *Ohe hula pulli*, longs tronçons de bambou, fendus en petites lanières à une extrémité, généralement tenus par deux personnes qui les frappaient l'un contre l'autre de façon à produire un bruit rappelant la crécelle, mais servant aussi à marquer la mesure et les tremolos ; le *Hula ka Laau*, xylophone rudimentaire, composé de longues tiges d'un bois dur et sonore, le *kauili*, (Alphitonia Ponderosa), suspendues par leur centre ou par leurs extrémités au moyen d'une ficelle de fibre de cocotier ou de banane, et placées à demeure ou tenues à la main, et sur lesquelles on produisait une vibration assez claire et puissante, en les frappant d'un marteau de bois dur : ces instruments étaient ordinairement employés par batteries de trois pièces de différentes longueurs, donnant par conséquent des sons différents, correspondant probablement aux trois principales notes du chant ; enfin le *Huluili*, espèce de crécelle ou de hochet, formé par de petites gourdes ou noix de coco vidées et remplies en partie avec des petits cailloux, qui produisaient en les secouant, un son bruyant ressemblant un peu à celui des castagnettes. Des cailloux résonnants étaient aussi choqués l'un contre l'autre en guise de cymbales.

* * *

En ce qui concerne la musique vocale proprement dite, elle paraît avoir été divisée en deux classes, que, faute de meilleure dénomination, je qualifierai de muisique chantante et musique dansante.

La première comprenait les "*mélés*" de tous les genres chantés à voix seule, rarement avec accompagnement d'instruments, et comprenant : 1) principalement les poèmes épiques racontant les guerres du passé, les haut-faits des chefs et les prouesses des guerriers de chaque tribu dans les différentes îles, les légendes de l'origine et des voyages de la race et par extension donnant les généalogies de tous les personnages marquants, de la même façon que le "Melos" des Grecs anciens désignait le chant des poèmes épiques de cette race ; ici, notons en passant l'étrange similarité des deux mots, grec et hawïien, pour désigner le même genre de poésies chantées. 2) des incantations et prières religieuses, y compris les légendes cosmogoniques. 3) des ballades d'amour et de pure poésie, dans lesquelles les charmes de la nature étaient célébrés avec une richesse d'images et de

langage dignes de peuples plus civilisés. 4) des chants de deuil. Tous ces mélés étaient récités ou déclamés sur une seule note tonique longtemps prolongée et brisée par intervalles par un tremblement de la voix sur une des deux notes coadjacentes, espèce de trille sur une seconde majeure ou mineure, ascendante ou descendante. Certains de ces chants étaient pourvus d'une espèce de refrain auquel prenaient part les assistants, ou que les femmes accompagnaient d'un tremblement de voix semblable au *iou-iou* que les femmes arabes produisent en frappant de la main contre la bouche. A part la difficulté matérielle de l'exécution vocale, le chant des mélés demandait un prodigieux exercice de mémoire, et la pratique en était généralement confinée à certaines familles, qui s'en transmettaient la connaissance de père en fils, mais qui avaient aussi à subir de longues années d'études et d'épreuves, avant de passer maîtres de l'art.

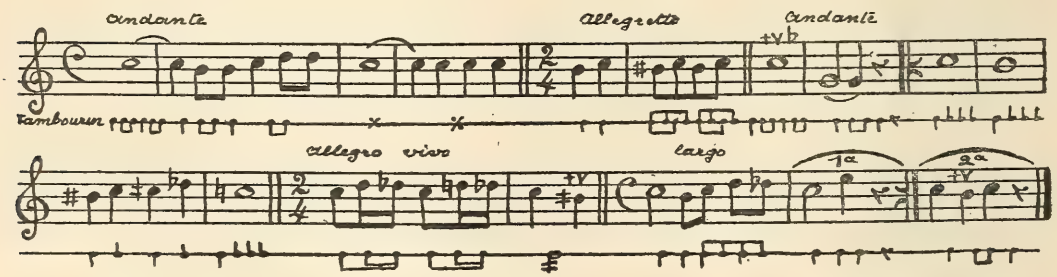
La seconde classe embrassait toute musique, vocale et instrumentale, servant à accompagner les " hulas " ou danses. Les hulas, généralement dansés par des femmes, sont isolément soit en groupes, comprenaient un grand nombre de genres divers, classés essentiellement en deux catégories, selon qu'ils étaient dansés assis ou debout. Ils constituaient de véritables ballets à pantomime, les gestes appropriés des danseuses servant à élucider les idées de la poésie chantée. C'était donc un art difficile à acquérir, qui exigeait un entraînement spécial, de sorte que les filles destinées à cette carrière, soit pour les cérémonies des temples, soit pour le divertissement des chefs, ou pour les fêtes publiques, étaient dressées dès leur plus tendre enfance, afin d'acquérir la souplesse, la dextérité et la grâce des mouvements des bras et du corps, ainsi que le sentiment exquis des rythmes nécessaires, marqués par les tambourins de calebasses. La nature du chant et des danses des hulas variait selon qu'ils se rapportaient à des scènes historiques, à des faits de guerre, ou à des cérémonies religieuses, ou servaient simplement de divertissement, devenant en ce cas lyriques ou égloguesques, traitant tour à tour des phénomènes naturels de l'océan ou du volcan, ou des scènes domestiques ; et une variété était destinée simplement à décrire les phases de l'union sexuelle.

La musique des hulas était plus variée que celle des simples mélés, et était bâtie sur deux ou trois notes différentes, correspondant probablement à celles produites par les instruments précités, à cordes et à vent, avec cette différence toutefois, que les chanteurs habiles ajoutaient à leurs intervalles ordinaires, — de ton et de demi-ton, — des subdivisions non

reconnues par notre musique moderne, mais dont nous pouvons donner l'idée par les enharmoniques que l'on peut obtenir distinctement sur le violoncelle et la contre-basse ; et cette faculté rappelle d'une façon frappante l'usage de la subdivision en tiers de tons attribuée à la musique grecque antique. Chose curieuse, cette faculté des anciens Hawaïiens de produire et de distinguer des tiers de tons existait aussi dans la musique des anciens naturels de la Nouvelle-Zélande, laquelle était aussi bâtie sur trois notes seulement, mais subdivisées en 1/4 { ♯ ou ♭, 1/2 { ♯ ou ♭ et 3/4 { ♯ ou ♮ ainsi que le démontre une intéressante étude spéciale de Sir George Grey, dans son livre " Polynesian Mythology, " (Londres 1855).

Parmi les hulas que j'ai pu entendre en 1883, les plus ordinaires étaient formés de différentes combinaisons de ce que je pourrais appeler Do, si, do ; Do, sol, do, si, do ; et Do, sol, do, ré, avec des tiers de tons intercalés, produisant, sur l'oreille inaccoutumée, l'effet d'un simple tremblement de voix ; quelques finales ajoutaient do, mi, do, mi, do ; et la danse la plus compliquée me parut rouler sur Sol do si do ré mi, avec finales sur ré sol et mi do, mais celle-là était probablement modernisée, car les plus anciennes étaient les plus simples, employant seulement deux notes avec leurs dièses ou leurs bémols. Par conséquent, par rapport à nos idées d'harmonie, tous les hulas pouvaient être réduits aux deux accords de tonique et de dominante, et même les hulas modernes, que les jeunes indigènes composent encore et chantent maintenant avec accompagnement de guitare (instrument qui est devenu parmi eux un accessoire favori, presque indispensable, que l'on trouve dans presque toutes les maisons) sont toujours bâtis sur ces deux accords, et presque jamais sur la sous-dominante (Fa), qui, si elle se produit, paraît être d'importation moderne.

ÉCHANTILLON DE MUSIQUE DE HULA HAWAÏIEN ancien.



* * *

Les indigènes d'aujourd'hui sont passionnés pour la musique et ont une oreille extrêmement délicate ; ils chantent spontanément en chœur à plusieurs parties, avec une bonne harmonie naturelle ; mais cette capacité même porte à croire, avec les témoins de Cook, que les anciens Hawaïiens devaient chanter à deux et trois parties, bien que leur idée de l'harmonie produite devait être très différente de nos idées modernes. Autant que j'ai pu m'en rendre compte, ils devaient chanter ainsi : les hommes sur la tonique adoptée, les femmes une octave et quinte au dessus avec une partie intermédiaire peut-être sur la tierce, (0) chaque partie suivant simultanément et parallèlement le dessin mélodique, et ces combinaisons, quoique étranges, et souvent très-agréables, n'étaient jamais absolument désagréables comme on pourrait le supposer.

On peut donc apprécier, sous ce point de vue, combien la musique des Hawaïiens était primitive. Mais la monotonie des deux ou trois notes employées, avec leurs variantes enharmoniques, était amplement compensée, — pour les récitatifs comme pour les chants dansés, — par un sentiment exquis de mesure, de rythme et d'expression, celle-ci rendue plus riche encore par les possibilités d'accentuation dues au génie même de leur langue.

Voilà donc l'état de la musique en Hawaï, en ce qui concerne les indigènes, mais l'on peut constater un fait : Cette pauvre et aimable race, qui s'est effondrée au contact délétère de la soi-disante civilisation moderne, et qui bientôt n'existera plus qu'en la personne des individus qui ont acquis un regain de vitalité par des croisements heureux avec les races supérieures (les demi-blancs, comme on les appelle, bien qu'il y ait parmi eux des demi-jaunes tout aussi pleins d'avenir), cette pauvre race, disons-nous, aura tout au moins laissé l'empreinte indélébile de son génie dans les tendances musicales locales.

A. Marquès.

Correspondant de S. I. M. à Honolulu.

LES ÉTAPES D'UNE DÉCOUVERTE ACOUSTIQUE
LES SONS INFÉRIEURS
(*Suite et fin* [1].)

Inscription photographique des vibrations acoustiques. [2] Les résultats exposés dans les articles précédents provoquèrent quelques objections à l'adresse de notre méthode expérimentale, principalement sur la provenance des vibrations complexes... Ne proviendraient-elles pas de mouvements propres du fil transmetteur ? M. Violle, tout en m'affirmant sa conviction personnelle — parce qu'il avait eu sous les yeux un certain nombre de feuilles d'inscriptions qui ne lui laissèrent aucun doute — me fit part de ces objections et il m'encouragea à chercher une méthode d'inscription directe pous supprimer le fil transmetteur. J'en informai M. Massol à la fin du mois de septembre 1909, au cours d'une série d'expériences.

Userions-nous de la photographie. Mais comment ?... nous eûmes l'idée d'employer le cinématographe. Mais cette manière d'opérer ne pouvait servir qu'à faire des reproductions sur un écran et non à obtenir un graphique fixe permettant de faire des mesures acoustiques. Au bout de quelques mois, M. Massol trouva un dispositif très ingénieux, qui consiste : à projeter un rayon lumineux — soleil ou lumière électrique — réfléchi par un petit miroir fixé à l'extrémité de l'une des branches du diapason, sur un objectif à grande ouverture. L'enregistreur, dont le cylindre est recouvert d'une feuille de papier extra-sensible, se déplace

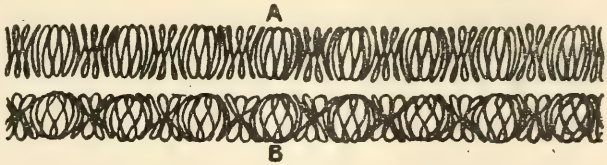
[1] Voir S. I. M. des 15 janvier, 15 mars, et juillet-août 1912 et 15 janvier 1913.

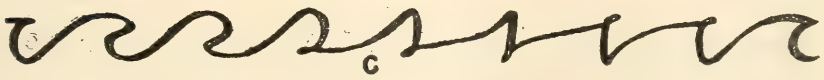
[2] Le titre de *Photographie des sons* attirerait certainement davantage la curiosité des profanes. Ce serait plus sensationnel, mais ce serait faux. On ne photographie pas les *sons*, mais seulement les vibrations qui les produisent.

devant l'objectif à l'aide d'un dispositif très simple. Cependant les premiers essais furent laborieux. Nous étions presque découragés, lorsque survînrent les vacances de Pâques de 1910.

L'appareil mis au point, au cours d'une série d'expériences commencées le 29 mars, nous eûmes des résultats merveilleux. Nous en éprouvâmes des émotions aussi grandes que celles ressenties pendant les expériences du 31 décembre 1907, dont j'ai parlé précédemment. Le papier sensible nous révéla des figures acoustiques nouvelles faisant prévoir des choses remarquables. Grâce à l'expérience acquise, l'étude des nouveaux graphiques des courbes ne réclama que quelques mois.

Cette nouvelle méthode expérimentale fit l'objet de la 4e note présentée par M. J. Violle le 27 juin 1910, sous le titre "*Inscription photographique des vibrations d'un diapason*". Les quelques extraits de courbes ci-après donneront au lecteur une idée de l'importance de ces résultats.





Les tracés A et B, représentent l'espace de *deux secondes* de deux courbes différentes, qui se sont succédées à peu d'intervalle l'une de l'autre. Dans A on aperçoit pour chaque seconde : 4 périodes à 2 phases différentes, formées de sept et demi petites vibrations chacune ; ce qui représente : 4 grandes vibrations = ut-$_3$; $7^v,5 \times 4 = 30^v$, = si-$_1$l.

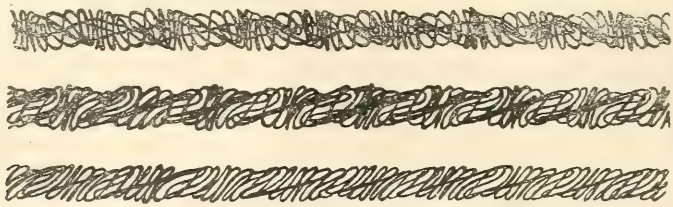
Le tracé B est le même que le précédent, auquel est venu s'adjoindre un *mouvement* à 2 grandes périodes par seconde ; c'est l'octave grave de 4^v, soit 2^v ou ut-$_4$. Ce qui prouve bien que cette grande période est le résultat d'un harmonique particulier à 2^v, c'est qu'au bout d'un certain nombre de secondes ce mouvement cesse et le courbe reprend l'aspect précédent. En réalité, le tracé commence comme en B, pour passer en A. Puis, lorsqu'on observe plus longtemps les vibrations des branches, les grandes amplitudes cessent et la vibration *parallèle*, — normale —

seule reste ; c'est celle qui correspond au *son prédominant* du diapason $ut_0 = 32$ v-d.

Pour mieux étudier ce phénomène, il fallait décomposer le graphique de ce mouvement vibratoire. Nous pûmes l'obtenir en le photographiant à une vitesse dix fois plus grande ; c'est ce mouvement que montre la courbe C. A cette vitesse du cylindre, les grandes amplitudes ne sont plus apparentes. Le fragment C ci-dessus, ne représente *qu'une période* des courbes A et B ; c'est-à-dire 1/8e de ces courbes, correspondant à 1/4 de seconde. Pour comprendre ce tracé, il faut considérer les *espaces vides* — supérieurs ou inférieurs — formés par *chaque vibration* ; ils sont au nombre de 8 qui, multipliés par 4, donnent 32^v en *une seconde*, ou ut_0. D'autre part il faut suivre la forme du dessin en S en partant de gauche en haut du tracé ; on remarquera que la *boucle* de S s'allonge insensiblement de la 1re à la 4e vibration, pour finir *en bas* ; puis brusquement, en un mouvement *d'une* 1/2 *vibration* elle va former trois mouvements en forme de V, jusqu'à la courbure d'une nouvelle période en S. Quatre vibrations en S, trois en V et une demie qui relie les deux mouvements, cela fait bien 7^v,5 pour *un quart de seconde*, soit 30^v pour une seconde, ce qui égale si_{-1}.

Ce phénomène fut à mes yeux la démonstration des deux mouvements *parallèle* et *perpendiculaire* simultanés des branches du diapason, auxquels était venu se joindre, dans la courbe B, le mouvement de la *vibration tournante*.

En poursuivant ces inscriptions et en exécutant simultanément les trois mouvements des branches avec l'archet de contrebasse, nous fûmes assez heureux de photographier toute une feuille d'admirables courbes, dans le genre de la fig. 2 ci-dessous.



Quelques physiciens soupçonnaient l'existence des *vibrations tournantes* et d'autres les niaient. Après ces résultats le doute n'est plus possible. J'ai dit plus haut que M. Cornu les avait démontrées dans la vibration des cordes, mais il n'en a tiré aucune conséquence acoustique.

Par un heureux hasard d'expérience nous avons pu photographier toute une feuille de courbes encore plus compliquées, dans le genre de la fig. 3 ci-dessous.

Cette courbe représente une durée de *deux secondes*. Les tracés en blanc de la partie droite (2e seconde) la rendent compréhensible. Le plus grand tracé embrasse *une seconde*, c'est un mouvement à 1^v, = ut-$_5$. L'autre, plus petit, égale 1^v, $^1/_3$ = Fa-$_5$. Les sept vibrations en haut de la courbe, correspondent à $\underline{\text{Si}}\flat$-$_3$, en fonction de 7e harmonique. L'ut$_0$, ou *son prédominant* de ce diapason, est représenté par les vibrations *verticales* à raison de 32 par seconde. Le *cinquième harmonique* s'est inscrit par *quatre points* (ou oscillations) qui sillonnent chaque vibration verticale ; ce qui fait huit pour une vibration double, soit $32^v \times 8 = 256^v$ ou ut$_3$. Au total *cinq mouvements* vibratoires superposés, indiquant la vibration simultanée des harmoniques : ut-$_5$, Fa-$_5$, $\underline{\text{Si}}\flat$-$_3$, ut$_0$ et ut$_3$.

Au moyen de cette méthode photographique, nous avons confirmé l'existence de 12 harmoniques inférieurs et 11 supérieurs, déjà publiés et enregistrés au moyen du fil métallique.

L'importance de ces résultats — que nous devons aux observations de M. J. Violle, dans les circonstances indiquées ci-dessus — réside non seulement dans la confirmation des *perpendiculaires* et *tournantes* des branches d'un diapason, dont on n'avait tenu aucun compte, mais encore dans la preuve indéniable de l'existence d'un certain nombre de sons de l'échelle naturelle qu'on avait considérés comme étant *inharmoniques*, parce que leur présence ne pouvait s'expliquer à l'aide de son prédominant ut^0, qu'on croyait être le fondamental de la manifestation vibratoire. Tous les harmoniques produits par un corps sonore — quels que soient ses différents modes de vibration — servent à constituer son échelle harmonique particulière.

Pour qu'il ne puisse y avoir amphibologie entre le son fondamental réel de l'échelle (son 1) et le son fondamental des physiciens (celui qui donne sa hauteur au son complexe), j'ai proposé — dans la 2e note présentée par M. J. Violle à l'Académie des Sciences le 6 janvier 1908,

sous la signature G. Sizes et G. Massol — d'appeler *son prédominant* le fondamental des physiciens et de réserver le nom de *fondamental* au son 1 de l'échelle, c'est-à-dire à celui dont le nombre de vibrations est un sous-multiple exact du nombre de vibrations de tous les autres sons-partiels.

La longueur de la partie vibrante des branches du diapason ut_0 — — l'ut le plus grave d'un piano — construit spécialement pour ces expériences, mesure environ 0,45 centimètres. Les *rapports harmoniques* de l'échelle de sons que nous avons pu enregistrer — au moyen des deux méthodes expérimentales — m'ont permis d'en déterminer l'échelle générale ; elle a pour base (ou son 1) un Fa_{-7} de $^1/_3$ de v-d à la seconde — ce son ne s'est pas inscrit. Le son prédominant est un ut_0 de 32 v-d — placé entre parenthèses —. Il est la base de l'échelle harmonique supérieure. L'ordre adopté dans le tableau ci-dessous est le suivant : 1° noms des sons ; 2° nombre de vibrations ; 3° ordre des harmoniques et rapports à la fondamentale. Le *trait* placé sous un nom de note signifie que ce son est *en fonction* de 7e harmonique, c'est-à-dire *affecté de l'altération résolutive descendante* propre à ce son, dans les rapports musicaux 7/4, 7/5 ou 7/6, contenus dans *l'accord de septième mineure harmonique de dominante*.

Harmoniques inférieurs.

(*fa*-7)	*fa*-6	*ut*-5	*fa*-5	*la*-5	*ut*-4	*mi*♭4	*fa*-4	*sol*-4	*la*-4	*ut*-3	*mi*♭3	*mi*-3	*fa*-3	*sol*-3
(0v1/3)	0v2/3	1v	1v1/3	1v2/3	2v	2v1/3	2v2/3	3v	3v1/3	4v	4v2/3	5v	5v1/3	6v
(1)	2	3	4	5	6	7	8	9	10	12	14	15	16	18

si♭3	*ut*-2	*ré*-2	*mi*♭2	*mi*-2	*fa*-2	*sol*-2	*ut*-1	*mi*♭1	*mi*-1	*fa*-1	*sol*-1	*si*♭1	*si*-1
7v	8v	9v	9v1/3	10v	10v2/3	12v	16v	18v2/3	20v	21v1/3	24v	28v	30v
21	24	27	28	30	32	36	48	56	60	64	72	84	90

Harmoniques supérieurs.

*ut*0	*ré*0	*fa*0	*sol*0	*sol*♯0	*si*♭0	*si*0	*ut*1	*fa*1	*sol*1	*sol*♯1	*ut*2	*ré*2	*fa*♯2	*sol*
32v	36v	42v2/3	48v	50v	56v	60v	64v	85 1/3	96v	100v	128v	140v	180v	192
96	108	128	144	150	168	180	192	256	288	300	384	420	540	526

sol♯2	*la*2	*si*♭2	*si*2	*ut*3	*ut*♯3	*ré*3	*re*3	*ré*♯3	*fa*♯3	*sol*♯3	*ut*4	*ut*♯4
200v	214v	224v	240v	256v	266v2/3	280v	288v	300v	360v	400v	512v	533v1/3
600	640	672	720	768	800	840	864	900	1080	1200	1536	1600

$\underline{re}_4$	$\underline{ré}_4$	$ré\sharp_4$	$sol\sharp_4$	si_4	ut_5	$ut\sharp_5$	$\underline{ré}_5$	$\underline{ré}_6$
560^v	576^v	600^v	800^v	960^v	1024^v	1066$^v\frac{2}{3}$	1120^v	2240^v
1680	1728	1800	2400	2880	3072	3200	3360	6720

Voilà ce que nous avons pu enregistrer des vibrations d'un diapason fait pour donner *un seul son*, ut_0 de 32 v-d ; c'est-à-dire : 28 harmoniques inférieurs et 36 supérieurs, constituant un *immense accord* qui embrasse près de *treize octaves ;* et je me garde de dire que nous avons inscrit *tous* les harmoniques que ce diapason a vibrés au cours de nos multiples expériences.

Pour rendre aussi exacte que possible l'interprétation d'un ensemble de manifestations vibratoires aussi complexe, il a fallu plusieurs années de travail et employer tous les moyens dont on peut disposer. J'ai dit que la majeure partie des inscriptions de courbes fut faite au moyen du fil métallique ; beaucoup étaient indéchiffrables. Grâce au dévouement et au grand art de photographe d'un de mes amis, M. J. Boyreau, qui fut fondateur et président du Photo-Club toulousain, je pus étudier certaines feuilles au moyen de leur projection sur un écran, et d'autres par agrandissements photographiques successifs d'une partie de leur contenu. Grâce à ces moyens, je crus avoir tiré de ces expériences toute la série des vibrations acoustiques enregistrées.

Au cours de cette longue étude, je dus résister à des appels trop pressants d'en finir. On me disait " Il ne s'agit pas d'avoir un grand nombre d'harmoniques, il s'agit d'avoir des harmoniques graves, inférieurs au son fondamental ; c'est le point capital... " On ne voyait dans tout cela qu'un fait d'expérience, tandis que je voulais en tirer tout le parti théorique possible et pénétrer les secrets de toutes ces manifestations. Il n'y avait pas intérêt à se hâter en présence de phénomènes si curieux et si intéressants, comme on va voir.

Interprétation. — Contrairement à ce qui se produisait avec d'autres corps sonores, je trouvais dans les échelles fournies par les diapasons un nombre relativement considérable de notes chromatiques qui semblaient ne pouvoir coexister avec les sons de l'échelle de la fondamentale, ou avec ceux de l'échelle partielle supérieure du son prédominant. En faisant l'*analyse harmonique* du tableau ci-dessus, on trouve à sa base la tonalité de si♭ maj. constituée par son *accord de neuvième maj. de dominant :* Fa, la, ut, mi♭, sol ; avec agrégation du même accord de 9e de dominante de Fa

maj : ut, mi, sol, si♭, ré. — Ce 2e accord de neuvième est dû à la puissance d'intensité de la *quinte de fondamentale* ut, répétée aux cinq octaves inférieures de sa hauteur relative comme *son prédominant*. — Cette agrégation de deux accords de *neuvième*, en rapport de quinte, constitue le plus bel exemple d'accord de *treizième de dominante*, ayant deux notes *en fonction résolutive* de 7e har. mi♭ et si♭, faisant fonction de *septième* et *onzième* de cet accord. Ces deux notes résolutives lui donnent une saveur toute particulière, exempte de dureté : malgré que cet accord : Fa, la, ut, mi♭, sol, si♭, ré, contienne sept notes susceptibles de composer *nominalement* la gamme de si♭ majeur.

La présence de mi *naturel*, dans l'échelle inférieure — à côté de mi♭$_3$ en *fonction résolutive*, répété aux trois octaves supérieures — malgré sa relation très harmonique de *tierce majeure* d'ut, me paraissait étrange ; de même le dernier harmonique si-$_1$, placé entre si♭$_1$ et ut$_0$, son prédominant. Déblayer l'étude de la présence de ces sons *génants* eut été tentant. Mais à mesure que j'étudiais les feuilles se rapportant aux harmoniques aigus, apparaissaient — à côté des *octaves* des sous-inférieurs — toute une série de sons *chromatiques* dans l'échelle supérieure. Je crus avoir trouvé dans ce fait, l'explication du phénomène que me signala M. E. Saint-Saëns et observé à l'Eglise de la Madeleine (voir S. I. M. du 15 janvier 1912, page 35) — " qu'après un accord final de l'orgue, le son *montait* avant de s'éteindre ". Je pensais que ces vibrations du diapason produisaient ce même effet, parce que *ses vibrations lentes* s'éteignent et disparaissent pour faire place aux harmoniques supérieurs ; contrairement à ce qui se produit avec les cloches, dont les vibrations lentes accompagnent longtemps le son prédominant.

Cependant mon attention fut éveillée par la complexité de certaines courbes ; par exemple : une courbe d'ut-$_1$, le 16 v-d, porte un rapport $\frac{16,66}{1} = 266,^{v}66 =$ ut♯$_3$; une autre du même ut-$_1$, porte un rapport $\frac{6,25}{6} = 100^{v}, =$ sol♯$_1$. En poursuivant mon étude, je vis apparaître ainsi deux tonalités nouvelles, celle de La maj. caractérisée par son accord de 9e de domte mi, sol♯, si, ré, fa♯, et celle de mi maj. par son accord de dominante si, ré♯, fa♯, malgré l'absence de La en fonction de 7e har. Plus de doute, je me trouvais en présence d'un phénomène particulier de vibration, ayant pour base mi-$_3$, de 5 v-d, l'harmonique 15 du tableau ci-dessus. En prenant les multiples entiers de cette nouvelle fondamentale, il en résulte l'échelle partielle suivante, dont mi-$_3$ devient le son 1.

Harmoniques inférieurs.						Harmoniques supérieurs.							
mi-3	*mi*-2	*mi*-1	*si*-1	*sol*♯0	*si*0	*sol*♯1	*ré*2	*fa*♯2	*sol*♯2	*si*2	*ré*3	*ré*♯3	*fa*♯3
5v	10v	20v	30v	50v	60v	100v	140v	180v	200v	240v	280v	300v	360v
1	2	4	6	10	12	20	28	36	40	48	56	60	72

sol♯3	*ré*4	*ré*♯4	*sol*♯4	*si*4	*ré*5	*ré*6
400v	560v	600v	800v	960v	1120	2240v
80	112	120	160	192	224	240

Il ne restait plus qu'à connaître le *son prédominant* de cette échelle. Suivant la loi de vibration des diapasons, cela ne pouvait être qu'un Si, en relation de *quinte* — ou l'une de ses octaves — avec le fondamental mi. En recherchant dans les courbes photographiées avec M. Massol, celles qui provenaient des vibrations *perpendiculaires* des branches, nous trouvâmes des courbes simples faisant 60 v-d. = si_0, en rapport $^{15}/_{8^e}$ avec ut_0 qui est le son prédominant de l'échelle générale de ce diapason. Dans les courbes complexes, telles que celles des fig. 1 et 2 ci-avant, c'est octave inférieure si_{-1} de 30 v-d qui accompagne ut_0 de 32v. L'échelle ci-dessus provenait donc des vibrations *perpendiculaires* des branches du diapason, se superposant et s'entremêlant aux vibrations *parallèles*, comme j'en ai donné l'explication, particulièrement à la courbe C de la fig. 1.

On comprend aisément la satisfaction que cette conclusion me fit éprouver. C'était la confirmation de l'exactitude de mes premières mesures des courbes et du classement que j'en avais fait. Or la 1re communication à l'Académie des Sciences remontait *à trois années*. Je fus donc bien inspiré de publier successivement la *totalité* des résultats et d'avoir une confiance inébranlable dans leur valeur harmonique.

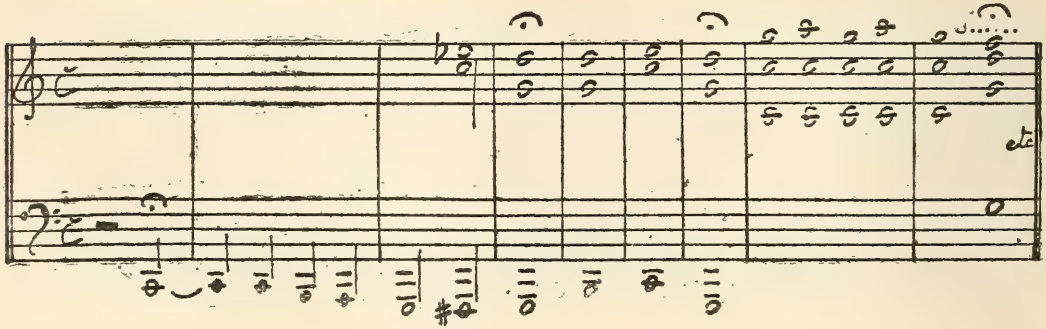
Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences de 1910. Ce congrès eut lieu à Toulouse le 1r Août. Nous eûmes l'honneur, M. Massol et moi, d'y présenter un rapport détaillé sur les résultats expérimentaux obtenus jusqu'à cette date. M. Gariel, qui était président de l'Association, nous honora de sa présence et nous témoigna toute sa satisfaction. Il nous encouragea à activer nos recherches et à les publier au plutôt, dans l'intérêt de l'acoustique et de la musique.

Je profitai de la présence de M. Massol pour lui soumettre les conclusions auxquelles m'avait conduit l'analyse du tableau d'harmoniques

que je viens d'exposer ; il s'y rallia et nous rédigeâmes la 6e note que M. J. Violle présenta le 8 Août à l'Académie des Sciences, sous le titre : " *Comment vibre un diapason — Vibrations tournantes* ". Plusieurs revues scientifiques et musicales, se firent l'écho du congrès de Toulouse.

Instruments à tube en cuivre. Harmoniques inférieurs et résonance multiple du cor d'harmonie. J'avais suivi avec beaucoup d'intérêt la discussion qui eut lieu pendant l'été 1911, dans *Comœdia, au sujet de la possibilité d'émettre plusieurs sons simultanés sur le cor d'harmonie.* W. Welter l'affirmait ; M. Georges Mellin disait : " que la *perce* du cor pas plus que celle de n'importe quel instrument à vent, ne peut faire entendre deux sons en même temps ". M. Castelbon de Beauxhostes écrivait, avec raison, que son ancien professeur de cor, M. Mascara — que j'ai beaucoup connu — jouait un air de fanfare, en dessin de tierces, érigé sur une *pédale* grave. M. Mascara imitait ainsi la fanfare célèbre qu'exécutait Vivier. Je tiens cette fanfare de M. C. Saint-Saëns ; elle a 6/8 et composée : à l'octave grave, d'un mouvement régulier de tonique et dominante sur chaque temps ; au milieu, d'une *pédale* de dominante et à la partie supérieure, d'un dessin alerte formé des trois notes composant la tierce majeure. Ce que l'on y trouve de remarquable, c'est que la 2e période de cette phrase est transposée identiquement *un ton plus bas ;* la 3e est sur la dominante, pour revenir ensuite sur la tonique. On conçoit quel tour de force Vivier exécutait.

Je dois aux recherches de notre excellent collègue au Conservatoire, M. Clergue, de connaître une méthode de cor de Dauprat, *éditée en* 1824, qui parle du système employé par Punto, le remarquable corniste du 18e siècle, pour produire des sons simultanés sur le cor d'harmonie. Giovanni Punto — qui composa un grand nombre d'œuvres pour le cor et remania une méthode de son maître Hampel qu'il publia en 1789 —



n'était autre que Johann-Wenzel Stich, né à Zchuzicz (Bohême) en 1748 et mort à Prague en 1803. Sous le nom de Punto il parcourut tout l'Europe. Il se fixa un certain temps à Würzbourg, puis en 1782 à Paris. Weber dut le reconnaître, sinon il n'eut osé jamais écrire dans son concerto pour cor, le passage suivant en forme de point-d'orgue.

Ce ne sont plus deux ni trois, mais *quatre notes simultanées* que Weber exige de son interprète. Certainement il faudrait une perce particulière et au corniste une étude non moins particulière pour user facilement de ce moyen ; mais aucun doute ne peut s'élever sur la possibilité de faire sortir simultanément plusieurs harmoniques d'un cor et même d'un trombone. Que la chose ne soit ni indispensable ni artistique, c'est possible ; mais le fait existe ; il n'a rien d'étonnant, étant donné le constitution du son produit par un instrument à tube en cuivre, comme nous allons le voir.

Ce qui est plus intéressant, c'est de savoir si, avec une modification probablement peu importante, on ne pourrait doter le cor (particulièrement) d'une échelle beaucoup plus favorable de sons naturels, et part, si la loi de vibration des instruments à tube est celle qu'on avait supposée jusqu'ici. La note présentée par M. Violle à l'Académie des sciences, le 25 juillet 1910, va répondre à ces deux questions. Elle a pour titre " sur les harmoniques des instruments à tube en cuivre ". Les inscriptions des vibrations furent faites avec la collaboration de M. G. Massol.

Il est généralement admis que la longueur totale du tube des instruments de musique est égale à la demi-longueur d'onde du son le plus grave qu'ils peuvent donner, *ou sont sensé donner ;* et que ce son est le premier de leur échelle harmonique. Ces instruments sont assimilés aux tuyaux ouverts ; la série théorique de sons qu'ils produisent (sans le secours de *moyens factices*) suit la loi des harmoniques.

Si cette loi est réellement celle qui leur est applicable, le fait qu'un artiste a quelquefois de la difficulté à faire sortir juste le son qu'il recherche, tandis qu'il n'obtient qu'un son faux (vulgairement appelé *canard*) est inexplicable. D'autre part, les sons ainsi produits, intermédiaires à ceux de la série naturelle, ne peuvent se classer que si l'on prend une nouvelle base de rapports, plus grave que la première.

Il était donc intéressant de savoir si ces instrument ne faisaient pas vibrer des harmoniques inférieurs au son fondamental.

Pour cela nous avons fait jouer de divers instruments dans une sorte

de résonnateur constitué par un cylindre en verre de 21^{cm} de long et de 16^{cm}, 5 de diamètre, sur l'une des extrémités duquel nous avions tendu une membrane mince en papier parchemin. Au centre de cette membrane nous avons adapté un fil fin en aluminium au moyen d'un peu de cire molle. Les vibrations ont été inscrites ainsi que nous l'avions dit à propos des diapasons.

En faisant résonner dans ce cylindre l'ut_3 de 256^v donné par un *cornet à pistons* en *si*♭, nous avons enregistré des feuilles entières de courbes correspondant à ut_3 accompagné de $ut_4 = 512^v$, $fa_2 = 170^v$, $ut_2 = 128^v$ et $fa_1 = 85^v$; ces trois derniers harmoniques sont inférieurs au son générateur, ut_3.

Afin d'impressionner plus vigoureusement la membrane, nous nous sommes servis d'un *tuba* en *si*♭$_0$, pour faire vibrer le deuxième harmonique de son échelle, ou *si*♭$_1$ (le plus grave qu'il puisse donner). Nous avons obtenu une échelle plus complète. La hauteur du *si*♭$_1$ a varié, au cours des expériences, de 116^v à 120^v, selon l'intensité du souffle de l'instrumentiste.

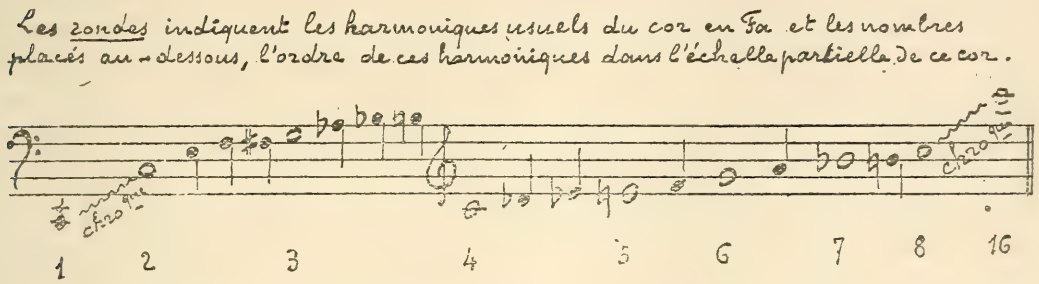
En adoptant la base de *si*♭$_1 = 116^v$, nous avons observé les harmoniques suivants :

29^v	58^v	87^v	[116^v	174^v	232^v	261^v	290^v	348^v
si♭$_{-1}$	si♭$_0$	fa$_1$	si♭$_1$]	fa$_2$	si♭$_2$	ut$_3$	ré$_3$	fa$_3$

Ce sont encore trois harmoniques inférieurs au son générateur si♭$_1$ enregistrés. L'existence de ces harmoniques inférieurs étant démontrée, je me suis adressé à trois de mes collègues — instrumentistes de talent — professeurs au Conservatoire de Toulouse, M. Albus (trompette), M. Clergue (cor), M. Troupel (trombone), pour les prier de rechercher s'il était possible de faire rendre, *pratiquement*, à leur instrument d'autres sons que ceux de l'échelle usuelle, sans le secours de moyens factices. L'expérience a pleinement réussi. Le *trombone* a donné une *quinte* entre le 1er et le 2e harmonique, et une tierce entre les 2e et 3e. Ces sons sont très beaux et ils pourraient être employés couramment. La *trompette* en *ut* aigu (ut^2) a permis d'émettre *une gamme chromatique* descendante entre la 2e et le 1er harmonique et une *deuxième gamme chromatique* formant l'octave *au-dessous* du 1er harmonique. Elle a donné en outre : trois sons intermédiaires entre l'harmonique 2 (ut_3) et l'harmonique 3 (sol_3) de l'échelle ; ce sont : mi_3, fa_3 et $fa\sharp_3$ (très juste) ; et trois autres entre les

harmoniques : 3 — 4, 4 — 5 et 5 — 6, qui sont : *si*$_3$ (très beau), *mi*$^b{}_4$ (bas) et *sol*$^b{}_4$ (bas). Le *cor d'harmonie en fa* a couronné ses expériences par une échelle d'une richesse extraordinaire. Comme la trompette, il a permis d'émettre une *gamme chromatique* descendant du 2e harmonique au 1er ; puis un nombre assez important de sons intermédiaires.

L'échelle théorique du cor d'harmonie va du 2e au 16e harmonique, c'est-à-dire quinze sons dans l'ordre naturel. Or nous avons obtenu à ce jour, une série de *quarante-deux* harmoniques, allant du 1er au 16e de l'échelle admise. Voici cette échelle :



Les *rondes* représentent les harmoniques usuels du cor en Fa et les nombres placés au-dessous, l'ordre de ces harmoniques dans l'échelle partielle de ce cor.

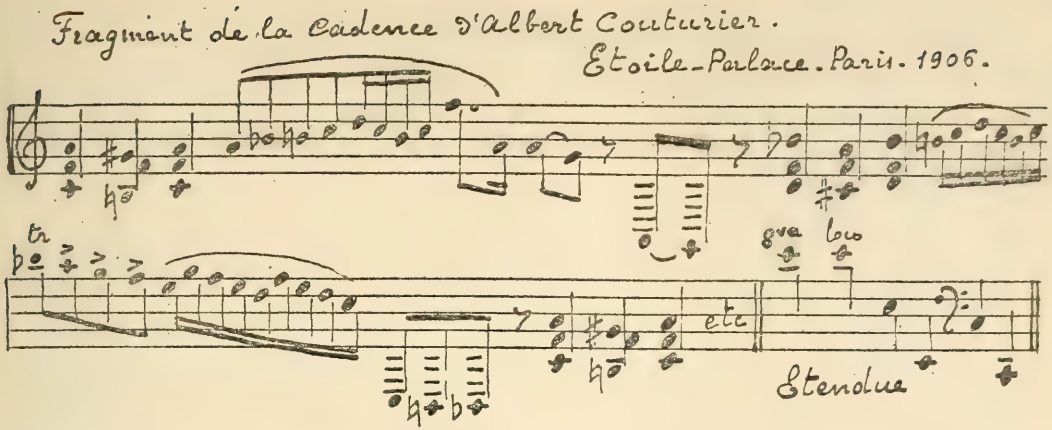
La psésence de ces sons intermédiaires démontre : que les dimensions données actuellement aux instruments à tube favorisent l'émission de l'*échelle partielle* du son pour lequel ils ont été construits ; mais que leur loi de vibration se rapporte à une *échelle générale* dont la fondamentale, qui vibre à une très grande distance au grave, justifie l'existence d'un si grand nombre de sons. Il suffirait probablement de quelques légères modifications apportées aux dimensions de leurs tubes, pour rendre pratiques un certain nombre de ces sons nouveaux.

Les résultats obtenus par nos collaborateurs artistiques confirment pleinement ceux que nous a donnés la méthode d'inscription ordinaire ; ils montrent que les instruments à tube en cuivre peuvent donner un plus grand nombre d'harmoniques que ne prévoit la théorie des tuyaux ouverts et que l'ensemble de leurs manifestations vibratoires est régi par une loi générale analogue à celle qui a été précédemment établie à la suite des expériences sur les diapasons.

Je suis heureux de compléter l'enquête faite par *Cœmedia* et de

conclure par la victoire des *doubles*, *triples quadruples* notes qu'on pourrait faire vibrer simultanément sur le cor d'harmonie, comme Weber les a écrites et comme Viviers, Mascara, Dauprat et Punto les exécutaient. Mais le côté le plus intéressant de la question est celui qui a trait aux moyens d'exécution nouveaux que les cornistes peuvent tirer de ces expériences. M. Clergue m'a démontré qu'en appliquant avec confiance la méthode que je lui avais indiquée, il était arrivé à exécuter facilement *en sons ouverts* beaucoup de choses qu'il avait trouvées fort difficiles jusques là, autant dans la musique ancienne que dans ces œuvres modernes. En se servant des mêmes moyens, ses élèves réussissent beaucoup de *passages* qui sont fort scabreux au moyen en *pistons* ; particulièrement des dessins à notes conjointes dans le genre des *gruppetti* et la gamme ascendante très rapide, d'ut à ut aigu, qui est dans la dernière partie du *Morceau de concert* op. 94, de M. C. Saint-Saëns. C'est certainement ainsi que devait l'exécuter le grand corniste Chaussier, auquel l'œuvre est dédiée. Voici d'ailleurs ce que le Maitre m'écrivait à ce sujet, après lui avoir communiqué les résultats expérimentaux et l'idée qui les avaient provoqués : " Mon cher ami... ce que vous dites à propos des sons naturels du cor m'explique le phénomène du corniste Chaussier (mort récemment), qui exécutait en son ouverts, sur le cor sans pistons, à peu près tout ce qu'il voulait. Il me disait à ce propos des choses extraordinaires, toutes différentes de la théorie admise. On le prenait pour un fou, mais les résultats étaient là, indéniables, et il exécutait couramment des choses réputées impossibles pour les autres. Cela devait tenir à une conformation particulière de ses lèvres. "

Un fait nouveau pour moi, et inconnu de mes collègues, est venu confirmer les expériences dont il vient d'être question. Mon collègue au conservatoire, M. Albus, a pris copie au mois de septembre 1912, d'une *cadence* exécutée par M. Albert Couturier, surnommé " Le Roi des Pistons ", dans les divers concerts d'Europe, d'Amérique et particulièrement à " l'Etoile-Palace " de Paris, en novembre 1906. Cette *cadence* — sans accompagnement — ne tient pas moins de deux pages grand format. Elle est on ne peut plus abracadabrante comme difficultés, et exige une étendue de *cinq octaves chromatiques*, allant de l'ut$_6$ au-dessus de la 5e ligne supplémentaire en clé de sol, à l'ut$_1$ 2e ligne au-dessous de la portée en clé de Fa ; contenant au milieu le passage ci-dessous.



Comme on l'a vu précédemment, nous avions constaté avec M. Albus l'étendue extraordinaire de *cinq octaves*, mais je ne me doutais pas qu'un instrumentiste avait pu obtenir d'un cornet à piston *des accords de trois sons*, comme les exécutaient les cornistes précédemment cités. Il est cependant curieux de constater — et le fait est très naturel — que les cornistes espaçaient leurs doubles, triples et quadruples notes de une, deux et trois octaves ; tandis qu'avec le cornet à pistons elles peuvent se faire dans la même octave. Cela tient à ce que les harmoniques sont beaucoup plus rapprochés au diapason auquel Couturier les faisait entendre, (de l'ut_3 à l'ut_4 de l'échelle partielle du piston, plus aiguë que celle du cor). Tout cela provient de phénomènes naturels encore inconnus de nous et qui ont pour base : l'existence réelle d'une échelle inférieure de sons que notre oreille ne perçoit pas — heureusement pour la musique? — mais qui est à la base de tous le phénomènes vibratoires, c'est ce que j'ai été assez heureux de pouvoir le démontrer après vingt-cinq années de recherches.

J'aurais encore beaucoup à dire sur un sujet aussi vaste, ne serais-ce que pour répondre aux nombreuses demandes que l'on me fait l'honneur de m'adresser ; mais, en attendant que le peu de temps dont je dispose en dehors de ma carrière artistique et professorale me permette de publier mes travaux complets, je me réserve pour une prochaine communication sur : la loi générale de vibration des corps sonores, pour laquelle quelques expériences me sont encore nécessaires.

GABRIEL SIZES.

UN LIVRE NOUVEAU DE CAMILLE SAINT-SAËNS

SAINT-SAËNS (Camille). — *École buissonnière.* Notes et souvenirs. (Pierre Lafitte et Cie. 1913, in-12° de 366 pp.)

Depuis que la musique existe, l'histoire ne nous a pas donné l'exemple d'un compositeur plus curieux que ne l'est M. Saint-Saëns, je veux dire curieux des choses de son art *et de quibusdam aliis.* Personne mieux que l'auteur de ces brillantes causeries, n'a réalisé le vœux du poète latin "*Felix qui potuit rerum cognoscere causas*" ! Heureux, en effet, l'artiste que la pratique de son métier n'absorbe pas et qui sait se faire lire après s'être fait entendre ! Et, en vérité, la plume de M. Saint-Saëns est singulièrement alerte. On ne résiste pas à la vivacité d'un style aussi aisé, qui nous mène et nous promène et nous ramène, à travers les souvenirs personnels, jusqu'aux problèmes insolubles, qui diviseront toujours la critique musicale. Ici, ce sont des impressions d'enfance, dont nos lecteurs ont eu la bonne surprise, là, des récits de voyage, poétiques et saisissants ou bien des portraits dont l'histoire saura gré à l'auteur d'Ascanio ; enfin des fantaisies scientifiques, des variétés, et des discussions proprement musicales.

Ces dernières nous intéressent tout particulièrement et nous demanderons la permisson au vénérable Maître d'insister un instant sur les idées qu'elles défendent ou qu'elles attaquent.

Car il y a des polémiques dans ces pages, ou plutôt derrière elles. M. Saint-Saëns — et c'est son grand mérite — n'écrit jamais sans qu'une certaine émotion ne fasse tressaillir sa plume, et vingt fois apparaît en son livre, comme un *leit motif* involontaire, le thème favori d'un esprit inquiet, qui déplore les tendances de la musique moderne. Oui, les voies où s'est engagé notre art, sous l'influence de Wagner et de la jeune école française, sont, pour M. Saint-Saëns, des voies de perdition au bout desquelles une catastrophe semble inévitable. Telle est la thèse que nous laisse apercevoir, comme un point de vue familier, comme une perspective obligatoire, cet esprit tentateur et subtil, chaque fois qu'il nous transporte sur la montagne de la science. Thèse hardie, à laquelle beaucoup de lecteurs applaudissent, je le sais, mais qui demanderait cependant à être examinée d'un peu près.

M. Saint-Saëns a toujours évité ce débat. Ici encore il écrit :

"*On ne trouvera pas dans ce livre mon opinion sur une nouvelle Ecole musicale, connue de tout le monde.... Nombre de gens déclarent qu'ils adorent ça. Ils sont bien heureux : ils goûtent des jouissances dont je n'ai même pas l'idée, et que je ne connaîtrai jamais.*"

Cette retenue se conçoit. M. Saint-Saëns est un bienveillant ; il nous donne la plus

belle preuve de son libéralisme, tout en nous laissant entendre où vont ses préférences.

Mais il y a plus encore, M. Saint-Saëns appartient très manifestement à la catégorie des esprits novateurs qui sont nés pour guider l'humanité et non pour arrêter ses regards sur le passé. Mais certes, mon cher Maître ? Ne vous défendez pas d'avoir voulu faire et d'avoir fait *du nouveau* avec le *Timbre d'argent* comme avec *Samson* et avec la *Symphonie en ut*. L'indifférence énergique des directeurs de théâtre, l'indignation sauvage de la critique, les clameurs de toutes routines, de tous les statu quo vous ont assez démontré que vous dérangiez les lois admises, les concepts reçus, les formules favorites. Ne vous défendez pas d'avoir fait triompher chez nous cette musique symphonique, cet art de pure émotion, celui de Bach, de Beethoven, de Schumann, dont la France de 1865 ignorait la puissante magie et dont elle avait, par tous les moyens, cherché à éviter l'emprise. Si le Français est devenu *musical*, s'il se plonge avec joie dans le flot des musiques de chambre et des musiques d'orchestre que d'incessants concerts font jaillir sous ses pas, c'est à vous, à l'apostolat exercé par vous en faveur de tous les nouveaux venus dans la musique (il y a trente ans), qu'il le doit. C'est à votre sympathie pour le grand révolutionnaire Hector Berlioz, à votre amitié pour l'étrange et bouillonnant Franz Liszt, à votre désir de provoquer un mouvement neuf et local comme cette *Société Nationale* que vous fondiez jadis avec Henri Duparc, enfin à cette rapide intuition de Wagner, qui (permettez-moi une anecdote) vous faisait certain soir briser de dépit votre assiette au restaurant de Bayreuth, en apprenant que la *Valkyrie* était ajournée. La musique de l'avenir ! Mais elle n'a pas eu en France de défenseur plus passionné, d'agent plus efficace et plus heureux que le très grand et très éclairé Camille Saint-Saëns.

Et voilà qu'aujourd'hui cette attitude s'est modifiée, cet apostolat s'est arrêté, cette marche en avant a cédé la place à une prudente réserve. Que s'est-il passé ? Nous ne le voyons pas, nous ne le comprenons pas, et nous gémissons de constater que le Maître veut laisser planer une mystérieuse obscurité sur ses sentiments.

Comment en un plomb vil, l'or pur s'est-il changé ?

La musique aurait-elle démérité depuis quelques années ? Elle a évolué ; c'est un fait ; c'est aussi un droit. Et s'il est un esprit assez clairvoyant dans le monde pour comprendre, pour justifier, pour accepter cette évolution, n'est-ce pas celui qui a conçu ces pages lucides de l'*Ecole buissonnière ?* N'est-ce pas celui d'un érudit qui nous raconte comment l'harmonie s'est peu formée depuis Monteverde, comment l'édifice des septièmes, des neuvièmes, des onzièmes a successivement élevé l'audace de ses dissonances ! Nous lisons, pages 305 :

" *Fétis, dans son Traité d'harmonie s'est élevé contre un délicieux passage de la symphonie en ut de Beethoven (construit sur un accord de neuvième), il constate le frémissement de plaisir du public à son audition, mais, selon lui, l'auteur n'avait pas le droit de l'écrire, l'auditoire n'a pas le droit de l'admirer. Les savants ont parfois d'étranges idées...* "

Soyons bien persuadés que le grand artiste qu'est M. Saint-Saëns n'est jamais tombé dans semblable travers en écoutant un morceau de musique moderne et que sa sensibilité a toujours donné raison à l'émotion du public contre le précepte de l'école. Le suspecter d'un *fétisisme* grossier serait lui faire injure.

Dira-t-on, pour expliquer les résistances dont il est ici question, que l'évolution musicale de ces dernières années a brusquement changé de sens et que nous tournons le dos aux grands hommes du XIXe siècle, germano-sentimental, dont M. Saint-Saëns fut le champion. Non pas et, il semble bien au contraire que la continuité d'une même orientation soit admise et sentie par l'auteur de ce livre suggestif. Car M. Saint-Saëns nous représente de la façon suivante, et à vol d'oiseau, la marche de notre musique occidentale depuis le moyen âge :

" *L'expression, écrit-il, est née avec l'accord de septième (à la fin du XVIe siècle).... Ce serait une grande erreur de croire qu'alors les règles furent renversées; de nouvelles s'ajoutèrent aux anciennes, nécessités par des besoins nouveaux. On apprit à moduler, à se transporter aux tonalités voisines, puis aux tonalités de plus en plus éloignées.... jusqu'à ce qu'on a appelé fort justement le système omnitonique réalisé par Richard Wagner... Nous en sommes au système a-tonique...* "

On ne saurait mieux dire, et mieux sentir la logique des réalités historiques.

Mais alors ?...

Alors, le lecteur, arrivé à cette page de tranquille narration, sera bien en peine de s'expliquer la brusque indignation qui saisit tout à coup l'auteur en face cet *a-tonisme*, résultat dernier et normal d'une évolution placide et inéluctable. Hé quoi! la musique s'est engagée à fond depuis quatre siècles dans la voie de l'expression sentimentale, elle a bouleversé l'ordre des vieux modes mélodiques, elle n'a cessé d'ajouter des règles, chaque fois qu'un besoin nouveau se faisait sentir, (ce qui revient à avouer que la théorie a docilement suivi la pratique des maîtres,) enfin, tout ce grand mouvement n'a tendu qu'à une fusion plus intime et plus émouvante de la matière sonore ! Et l'on vient nous dire aujourd'hui qu'il faut s'arrêter, que le mélange des tonalités est trop intime, l'atmosphère sonore trop subtile, l'ambiance trop exquise, le résultat sentimental trop bien atteint, que la théorie, l'éternelle servante, s'alarme des progrès de la pratique ! On en vient à dénier pour ainsi dire le nom de musique à ce qui n'est que la conséquence avouée d'un des plus prodigieux efforts dont le génie humain ait jamais donné l'exemple !

Ah ! très illustre Maître, si vous étiez des ennemis de la musique, si vous aviez signé la bulle de Jean XXII, condamnant l'essor de notre art dès le moyen âge, si vous aviez raillé les Bouffons italiens, déprécié Rameau, sacrifié Gluck à Picinni, et Berlioz à Auber, si vous vous nommiez Castil-Blaze, ou Scudo, voire même Fétis, si, au lieu de composer l'étincelante Ouverture de la *Princesse Jaune*, vous vous étiez écrié comme Jouvin : " *On ne sait dans quelle tonalité, dans quelle mesures est écrite cette œuvre* ",... alors votre thèse deviendrait aisée à soutenir. Mais, encore une fois, vous êtes de ceux, dont la musique occidentale a le droit d'être fière ; vous avez tout fait pour sa gloire, et elle vous l'a bien rendu ! Ne lui tenez pas rigueur. On ne comprend pas comment l'enthousiasme pour une cause juste et sainte, celle de la musique pure, peut se changer tout à coup en froideur insigne et en humeur terrifiante. En vérité, il y a là une énigme !

J. Ecorcheville.

AURIOL (Henri). — *Décentralisation musicale.* (Paris Figuière, 1912, in-12° de 256 pp ; Fcs. 3,50).

Grave question, qui se complique de beaucoup d'autres. L'existence de nos théâtres lyriques à Paris et en province est liée à tant d'intérêts ! La campagne de M. Auriol n'en sera pas moins bienfaisante. Nos lecteurs auxquels le député de la Haute-Garonne l'a exposé en détail savent combien ce projet est utile, est nécessaire pour rendre à notre vie musicale de province un peu d'éclat, et surtout pour décongestionner nos théâtres de Paris. Ce qu'on ne saurait imaginer, avant d'avoir parcouru le volume lui-même, c'est la somme de documents précis de statistiques, de tableaux et de chiffres accumulée par M. Auriol et qui fait de cet ouvrage un tableau saisissant de notre état lyrique présent de la France.

Il est une chose pourtant à laquelle, l'auteur ne me semble pas avoir accordé grande importance, et qui est de nature, selon moi, à rendre difficile une sérieuse décentralisation musicale. C'est ce qu'on pourrait appeler *la moralité* de nos théâtres de province. Chacun sait que hors de quelques grands théâtres de très grandes villes, les établissements lyriques en

provinces ne vivraient pas s'ils n'étaient maintenus par des amateurs qui les commanditent et les soutiennent. Ce soutien, est-ce à la musique qu'il s'adresse, est-ce même au bénéfice de fin d'année ? Nullement. Les amis du théâtre sont en réalité les amis des jeunes personnes qui viennent égayer durant quelques semaines la monotonie de la vie provinciale. Les conséquences, on les devine. Toute tentative artistique de décentralisation se heurtera à la mentalité particulière de ce groupe d'amateur qui fait la loi dans chaque théâtre provincial, et à qui aucun directeur ne résiste. Ni M. Auriol, ni M. Silver, ni M. Bérard lui-même ne prévaudront contre ces mœurs, que personne n'ose dénoncer, sujet scabreux entre tous, et autour duquel la morale et l'intérêt personnel s'entendent pour faire le silence.

SWIFT.

BASTIANELLI (Giannotto). — *La crisi musicale europea.* (Pistoia, D. Pagnini, 1912, in-16°, 267 pp. Fr. 3,00.)

Les principaux *jeunes* musiciens d'aujourd'hui sont-ils ou non des décadents ? Telle est la lourde question que, je l'avoue humblement, je n'avais pas encore songé à me poser et que mon compatriote Bastianelli résout dans ce très remarquable livre par l'affirmative. Je dois dire, que, si cette conclusion ne correspond pas entièrement à mes idées personnelles à propos de maints musiciens français actuels, je n'en trouve pas moins que l'auteur défend cette thèse avec une ardeur éminemment sympathique, une clairvoyance et une finesse d'observation fort rares. On pourra reprocher à l'auteur quelques abus " philosophiques " qui, parfois, rendent difficile la compréhension de ses idées. Mais la jeunesse débordante et enthousiaste, la justesse presque constante des vues, la solidité de la documentation historique priment tout et confèrent un haut prix à l'œuvre.

Particulièrement heureux sont les chapitres sur Richard Strauss et sur les modernes français, pour la musicalité desquels B. professe la plus grande et sincère admiration. La comparaison de l'art grandiose, chaotique et baroque (cependant si vivant) de *Salomé* et de l'autre art si étonnamment riche, harmonieux et original de l'*Après-midi d'un faune* et des *Rondes de printemps*, comparaison toute à l'avantage de ce dernier, est particulièrement profonde et abondante en aperçus ingénieux, notamment sur la distance qui sépare le système tonal debussyste, si subtil et si complexe, du système chromatique (partant post-wagnérien et romantique altéré) straussien. Cette comparaison suggère à l'auteur une piquante remarque : " La terrible tyrannie wagnérienne vaincue définitivement, non par le flamboyant Strauss, mais par le " diaphane " Debussy, quel troublant symbole ! "

Mais il est un autre côté du livre plus intéressant encore pour ceux qui, comme le signataire de ces lignes, ont à cœur l'avenir de l'Italie musicale. Ce sont les réflexions sur l'origine probable de l'effroyable décadence subie au 19me siècle par la musique italienne, tombée assez bas pour réduire la patrie de notre art à donner le jour à un Leoncavallo dans la ville même qui avait vu naître Domenico Scarlatti. B. voit avec justesse les causes de cette douloureuse décadence dans l'abaissement de la conscience nationale chez un peuple qui, pendant trois siècles, fut l'esclave de l'Europe. Puisse l'éclatante affirmation d'une nouvelle mais déjà forte conscience, affirmation qui apparut aux Italiens, comme le plus magnifique apport de ce fécond et étonnant 1912, nous faire bientôt assister à la réalisation de nos rêves ! Le beau livre de B. en est un joyeux et significatif présage...

ALFRED CASELLA.

BEAUREPAIRE-FROMENT (de). — *Bibliographie des Chants Populaires Français.* (Rouart-Lerolle et Cie, in-8° de 186 pp. Fr. 5.)

L'auteur l'avoue lui-même, ce n'est pas une bibliographie *bibliographique*, mais plutôt la promenade d'un ami de la chanson populaire à travers une riche collection de fiches et livres anciens ou modernes. La première partie du volume est consacrée à des extraits, pris dans nos auteurs français, et où la chanson populaire est traitée avec éloges. Puis vient une liste de livres de chanson, où le XVIe joue un grand rôle ; on y rencontre un peu de tout, même les tablatures de Nicolas Vallet ou les Traités du Père Parant. Enfin suivent les éléments d'une bibliographie du folklore provincial et l'indication de quelques volumes littéraires, où la chanson traditionnaliste a trouvé sa mention. L'effort accompli par M. de Beaurepaire est considérable et il ne devait pas être perdu. Cette bibliographie sera un précieux instrument pour les chercheurs.

CAULLET (G.). — *Musiciens de la Collégiale Notre-Dame de Courtrai, d'après leur testament.* (Courtrai, " Flandria ", 1911, in-8° de 194 pp.

En faisant des recherches dans les archives de Flandres au XVe et XVIe siècle, on est sûr de découvrir des noms, dont l'Europe se souvient encore. C'est le cas pour M. Caullet qui met au jour ses fructueuses recherches dans les papiers de la Collégiale N. D. à Courtrai. Il nous montre des actes concernant Pierre de la Rue, Gombert, Canis, Pickart et bien d'autres moins illustres, mais, dont les testaments rédigés, nous donnent un tableau fidèle des mœurs canoniques de l'école franco-belge. Ce Hainaut était pour les souverains de Bourgogne et d'Autriche un pays de riches prébendes,dont ils gratifiaient les musiciens de leur chapelle, moyen très simple de donner aux fonctionnaires une retraite ouvrière. Grâce à ces actes de chapitre nous pouvons nous représenter quelle était la vie de ces artistes, pourvus d'un bénéfice et d'un titre à Courtrai, à St-Omer, ou à Malines, mais suivant, en réalité, le souverain, à Augsbourg, à Tolède, à Bourges ou à Madrid.

LIVRES REÇUS

— COURANT (Maurice). — *Essai historique sur la musique classique des Chinois*, avec un appendice relatif à la musique Coréenne. (Delagras 1913, in-fol de 165 pp.)

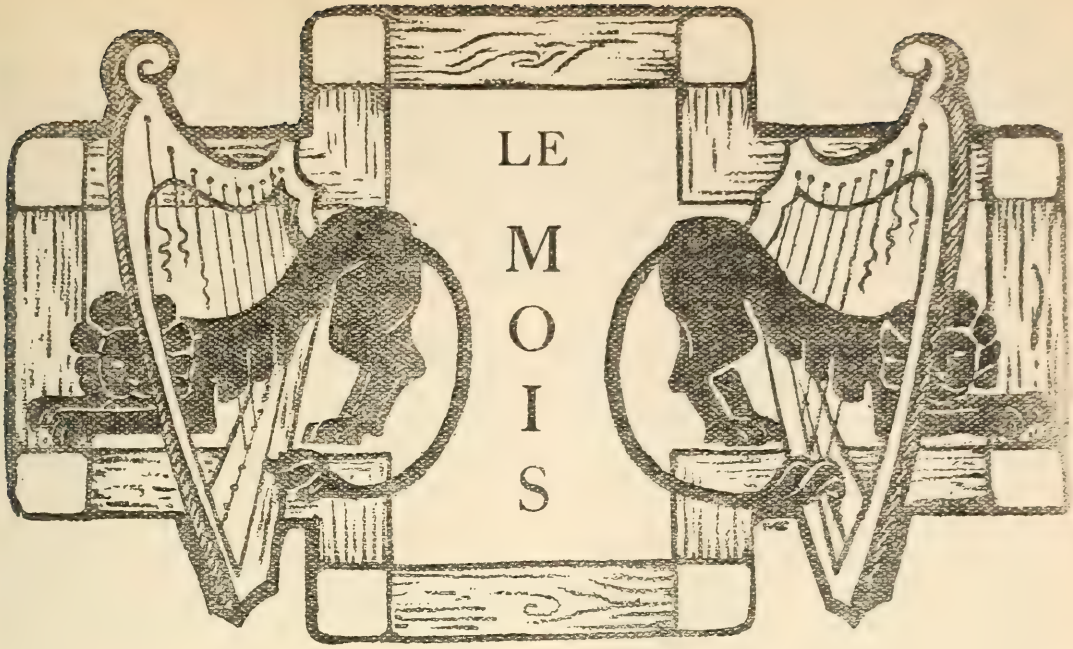
— SAINT-SAENS (Camille). — *École buissonnière, notes et souvenirs.* (Pierre Lafitte et Cie, 1913 in 12° de 366 pp.)

— GASTOLDI (Jacopo) di Caravaggio. — *Ballet italien* de 1592, remis en partitions par DESPORTES, illustrations de B. NAUDIN. (Paris, Martine, 83, faubourg St. Honoré, 1913, in-fol.)

— MAHILLON. — *Catalogue du Musée instrumental du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles.* Tome IV. (Gand 1912, in-12° de 500 pp.)

— HAMMERICH (Angul). — *Mediaeval musical relics of Denmark.* (Lpz. Breitkopf 1912, in-fol de 124 pp. tiré à 200 exemplaires.)

— ROBERT (Paul-Louis). — *Auguste Guéroult*, organiste de Rouen, 1836-1911. (Rouen, P. Leprêtre 1913, in-8° de 24 pp).



Les Théâtres

PÉNÉLOPE ET VENISE A MONTE-CARLO

On sait que M. Raoul Gunsbourg a embrassé la carrière de thaumaturge et qu'il exerce cette délicate profession avec une maëstria toute particulière. Chaque année, en se jouant, il exécute sa petite série de miracles à la face de l'Europe attentive et respectueuse. Sa force est d'ignorer la notion de l'impossibilité : le mot impossible n'est pas monégasque. Dans une ville bâtie à l'embouchure du Pactole, dans la maison même où la sagesse mystérieuse du Chiffre transforme inlassablement les destinées, de 10 heures du matin à minuit, n'est-on pas d'ailleurs entraîné à secouer le joug des vieilles civilisations et à faire bon marché des conventions humaines ?

Dans son luxueux théâtre, amarré dans un golfe d'azur comme la nef de Jason, le hardi pilote s'amuse à stupéfier ses passagers par ses audacieuses prouesses. Il ne dédaigne pas le paradoxe : au moment où les discussions d'école tiennent en musique une place si prépondérante, il refuse d'admettre les écoles ; à notre époque de technique exaspérée, de métier raffiné, il s'improvise champion de l'autodidactisme, répudie toute contrainte de forme, mélange les genres et commet négligemment à un professionnel — le sculpteur n'en use-t-il pas ainsi avec son praticien — le soin d'accomplir les formalités d'écriture et d'orchestration auxquelles son indomptable inspiration refuse de s'attarder. Il affronte courageusement les plus terribles adversaires, prend la parole devant les plus augustes Maîtres et emporte leur suffrage : Massenet

célébrait son génie en termes lyriques et j'ai vu, aujourd'hui même, notre sévère Camille Saint-Saëns, peu prodigue de ces publics témoignages d'estime, lui ouvrir ses bras et lui donner une fraternelle et admirative accolade. Il ne respecte aucune opinion reçue, ne s'inquiète d'aucun obstacle et balaie d'un geste les parti-pris et les situations acquises. Un Directeur de Conservatoire, membre de l'Institut, a pu voir combien tous ses titres pesaient peu en face de ceux que le succès se charge de décerner à un musicien sans diplômes et à quel point la vertueuse épouse d'Ulysse pouvait souffrir du voisinage d'une jeune veuve américaine, libérée de tout préjugé conjugal.

Ces prodiges, inconcevables pour un habitué de nos théâtres, sont d'observation courante sur la scène où se jouèrent tant d'audacieuses parties. Mais on peut en noter bien d'autres. Parmi tous les miracles relevés dans l'existence de Raoul Gunsbourg, qui est entré dans l'art un peu à la façon d'Attila, roi des Huns, comptez-vous pour rien celui de la critique unifiée ? Alors que les jurés musicaux ne sont jamais d'accord sur la peine à appliquer à un compositeur, à ses interprêtes ou à leur Directeur et rendent des sentences contradictoires dans tous les procès où ils siègent, on a vu ce spectacle inattendu d'une critique proclamant d'une seule voix la qualité rare de l'effort artistique réalisé dans ce théâtre avec la collaboration des plus brillants artistes de l'univers, d'un orchestre unique, d'un chef comme Léon Jehin et d'un décorateur comme Visconti.

J'avais donc le plus vif désir d'observer de près le magicien qui réalisait de si sensationnelles expériences et de le surprendre en pleine action. J'ai satisfait cette secrète ambition et je n'oublierai pas " ce que mes yeux ont vu ".

Raoul Gunsbourg n'est pas ce qu'un vain peuple pense. Ses succès de directeur et de compositeur ne l'ont pas grisé. Il entend avec une bonne grâce charmante la contradiction et la plaisanterie et réclame pour tout le monde le droit à la libre discussion. Il eut l'amabilité de me prendre à part pour m'exposer ses principes artistiques et je crois qu'il serait difficile d'en trouver de plus édifiants. " Qu'importe, me dit-il, que nous ne soyons pas, musicalement, du même " bord " : en art la bonne foi est tout. Je suis un sauvage, ma musique est sauvage, aussi bien dans cette mondaine " Venise " que dans " Ivan-le-Terrible ". Si vous n'avez pas aimé Ivan c'est que vous n'avez pas compris que ma musique y parlait le langage des Russes du XVIe siècle. Car mon but est toujours d'établir une concordance parfaite entre l'expression dramatique et l'expression musicale. Et c'est pourquoi j'estime que si l'on peut diviser le travail d'écriture entre le compositeur et l'orchestrateur, l'on ne saurait, par contre, concevoir un compositeur qui ne serait pas son propre poète.

" Il faut avoir la foi. Il faut croire à ce que l'on fait et l'on triomphe de tout. Jamais de concessions, retenez bien cela ! Si j'avais écouté mon entourage j'aurais atténué la folle effervescence qui entraîne mes amants de Venise dans la griserie des danses les plus frivoles, dans l'ivresse d'un soir tumultueux de carnaval ! J'aurais évité la valse lente, les tziganes, le boston et le " pas de l'ours " de peur de passer pour un musicien d'opérette ! Mais c'est précisément dans ce contraste violent que réside l'intérêt psychologique de mon dernier acte. C'est parce qu'ils y connurent des minutes d'inoubliable exaltation que mes amoureux souffriront plus tard

de la froideur du décor qui fut jadis témoin de leur folie. C'est précisément le sentiment de leur impuissance à revivre ces paroxysmes qui les sépare. C'est une leçon quotidienne de la vie et il faut toujours être d'accord avec la vie. C'est elle qui est la grande inspiratrice ; ma musique reproduit l'inflexion du verbe pour donner à mes idées mélodiques une expression définitive et saisissante. Il faut que les notes immobilisent les mots assez adroitement pour qu'on ne puisse concevoir ceux-ci sous un autre aspect musical ! Et c'est là qu'on reconnaît l'homme inspiré ! "

A ce propos, le " collaborateur de Dieu " se plaint avec bonne humeur du partage de ses droits d'auteur que lui ont ainsi imposé devant l'opinion quelques chroniqueurs facétieux. Quelle que soit la faveur d'une collaboration divine, Raoul Gunsbourg entend désormais signer seul ses ouvrages. On n'a pas compris qu'il prétendait uniquement par cette image respectueuse des croyances d'autrui, défendre les droits sacrés de l'inspiration contre la tyrannie du métier.

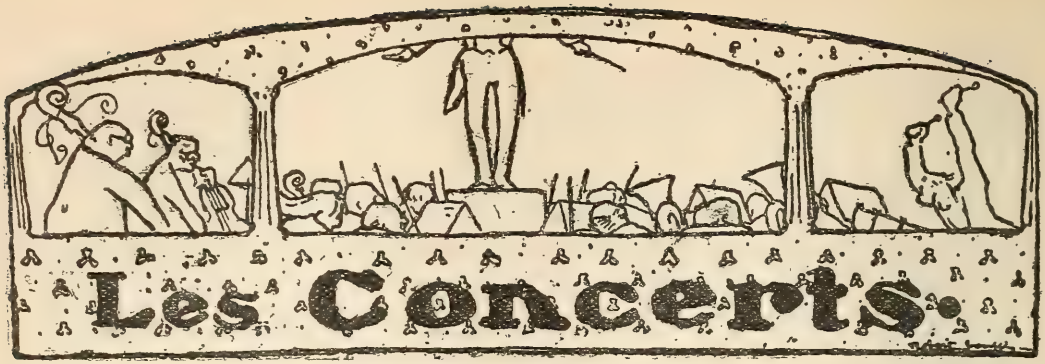
Et c'est par un mot profond, lancé avec un inexprimable orgueil et accompagné du plus malicieux des regards, qu'il termine cette profession de foi : " Quand on a le bonheur d'être fou, il faut se montrer digne de cette faveur en allant jusqu'au bout de sa folie ! "

Tel est l'homme — un des plus intelligents de ce temps — qui s'amuse à jongler avec nos respects, nos croyances et nos scepticismes. Tel est le directeur de théâtre qui vient de nous donner *Pénélope* et *Venise*. De la première je ne vous dirai rien, le Théâtre des Champs-Elysées nous annonçant sa prochaine transplantation à Paris, sinon qu'elle fut admirablement interprètée par Lucienne Bréval et Rousselière, et vous savez déjà, par les déclarations de l'auteur, ce qu'il faut penser de la seconde. Cette tragédie ironique de l'amour quotidien, cette analyse de la sensibilité féminine par un observateur qui la connait bien, cette idylle dans un poétique décor d'une Américaine affranchie et d'un Parisien sincèrement épris, ont ravi le public. Le mélange de légèreté, de folie échevelée et de sanglotante passion qui constitue le fond même de cette action a trouvé un écho dans la mémoire de plus d'un spectateur. " Comme c'est vrai ! " disaient à l'auteur des admirateurs qui trouvaient ainsi la plus délicate formule de louange qui puisse lui être offerte !...

Le succès de l'ouvrage présenté par Mme Koussnetzow, Jean Périer et Rousselière avec une autorité et une fantaisie incomparables fut triomphal. Et l'auteur, dans la loge de son souverain qui le félicitait avec empressement, put savourer une parfaite apothéose.

J'ai vu, ce soir là, le visage de l'homme heureux : si j'avais à immobiliser dans le marbre l'expression du bonheur, je demanderais à Raoul Gunsbourg de m'accorder quelques séances de pose et je copierais avec soin le doux sourire d'enfantine innocence qui erre sur ses lèvres et donne à son visage un caractère si particulier. Ce visage nous révèle en effet que le père Franck était bien naïf en limitant à huit le nombre des Béatitudes. Si au lieu d'être organiste à Paris il avait été directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, il se serait aperçu qu'il y en a bien davantage...

Emile Vuillermoz.



CONCERTS COLONNE

Du Précurseur

La profession de précurseur remonte à la plus haute antiquité. On n'en connaît pourtant point à Dieu..... du moins son nom ne nous est pas parvenu. Il est vrai que dans l'espèce la "matière" est considérable, la transformation de la moindre des planètes exigeant plusieurs siècles.

D'après les dernières recherches cosmogoniques il paraît certain que le singe fut le précurseur de l'homme. Pour la musique, — point qui nous occupe plus spécialement ici — le précurseur fut le premier sauvage qui imagina de frapper deux morceaux de bois l'un contre l'autre ; l'un d'eux, étant creux, résonna, cela suffit pour amuser le sauvage. Un autre sauvage, plus malin, tendit des ficelles sur le morceau de bois creux, les gratta de ses ongles frénétiques et mal taillés..... c'est là, n'en doutons pas, d'où sort cet accord de neuvième, — non préparé — qui devait, par la suite, troubler si profondément le monde de la musique.

La profession de précurseur a suivi un développement parallèle à celui de la musique, c'est-à-dire que plus on a fait de musique, plus il y a eu de précurseurs. Si de certaines époques en manquaient l'époque suivante en inventait, ce qui rend particulièrement difficile à fixer l'exacte importance de cette profession, d'autant plus que quelquefois le précurseur n'est que de seconde main, comme le prouve une récente aventure, tellement effarante, que nos plus notoires musicologues semblent l'avoir ignorée jusqu'ici. Qu'on nous permette pour l'histoire d'en rapporter les faits principaux.

En Allemagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vivait un savant musicien appelé Frédéric-Guillaume Rust, élève de Philippe-Emmanuel Bach, puis " maître de chapelle " du prince d'Anhalt-Dessau, mort en 1796 en laissant de nombreuses compositions, écrites pour divertir son prince protecteur. Quelques-unes avaient été publiées de son vivant : elles tombèrent presque aussitôt dans un parfait oubli. Frédéric-Guillaume Rust avait un petit-fils qui hérita des manuscrits de son obscur grand'père et, du même coup, de sa science musicale. Il devint le " professeur Wilhelm Rust " et remplit à Leipzig les fonctions de maître de chant de l'église Saint Thomas qu'avait autrefois illustrée le grand Jean Sébastien Bach.

Une Société Internationale s'en autorisa pour confier à Wilhelm Rust le soin de publier, pour la première fois, la série de cantates du vieux maître, restées inconnues jusqu'à ce moment.

Mis en goût par cette confiance " internationale " le devenu " vénérable professeur " Wilhelm Rust se décida en l'année 1885 à publier une douzaine de grandes sonates de son grand'père. Ce fut une révolution dans le monde musical. En France, les maîtres incontestés de notre école n'hésitèrent pas une seconde à l'appeler " précurseur de Beethoven " Ils allèrent jusqu'à lui trouver un génie supérieur. Rencontrant dans ces sonates des harmonies pré-wagnériennes, l'emploi judicieux du " leit-motiv ", nul frisson de doute ne leur vint, — quelle admirable discipline !

Pourtant des sociétés Rust se forment ; M. Ernest Neufeldt, directeur de l'une d'elles, songe à la possibilité de découvrir de nouveaux chef-d'œuvres dans les manuscrits que le professeur Wilhelm Rust, étant mort, n'aurait pas utilisés et qu'il avait légués à la Bibliothèque Royale de Berlin. M. Neufeldt ne les y retrouve que pour voir s'écrouler le précurseur de Beethoven, Wagner, etc.... Rien ne restait du prodigieux modernisme des des sonates, qu'un parfum évanoui d'une époque périmée..... plus d'harmonies licencieuses, plus de ces modes d'anthiphonaires s'alliant aux enharmonies dernier modèle..... le sombre néant !

D'abord, on s'explique mal la tristesse que M. Neufeldt a exhalée dans un article de la revue " Die Musik " : il pouvait lui suffire de constater l'intégrité glorieuse de Beethoven, et que Wagner restait propriétaire responsable du " leit-motiv ". Ensuite, on s'explique plus mal encore le but du curieux petit-fils de Rust — comme le fait remarquer M. Théodore de Wyzewa qui rapporte dans un article du journal " Le Temps " les doléances de M. E. Neufeldt — d'autant plus que le professeur Wilhelm Rust, n'ayant pas cru devoir détruire les manuscrits de son grand'père, la découverte de la mystification était à la merci du premier chercheur venu.

On aurait aimé qu'un de nos éminents musicographes découvrit cette fraude ; ça n'expliquait pas davantage ce " cas " extravagant; du moins se serait-il méfié, une autre fois, du " fumiste " que peut parfois cacher le précurseur ?

Arrachons-nous à la famille Rust et revenons à des questions qui touchent encore d'assez près notre sujet :

..... Comparons pour plus de clarté, les sons aux mots : tout le monde se sert des mêmes mots ! Pourtant, d'où vient le charme, la lumière nouvelle qu'acquièrent ces mêmes mots employés par certains écrivains, si ce n'est d'une particulière mise en place.

Pareillement, d'où vient le charme inattendu que prennent des accords entendus à travers toute la musique, si ce n'est de cette " mise en place sonore " qu'on ne peut apprendre, attendu qu'elle n'est inscrite nulle part d'une façon visible. Seuls les initiés la pressentent après avoir interrogé l'apparente énigme des maîtres; et souvent se trompent-ils et vont-ils chercher la cause de leurs émotions bien loin de ce coin discret où se dissimule — comme sous des herbes folles la douceur parfumée des violettes, — la beauté des harmonies.

A côté de cette " mise en place " il y a aussi le choix rigoureux de ce qui la précède et la suit.... ? C'est une autre histoire qu'il vaut mieux ne pas raconter aux grandes personnes raisonnables ! Autre question : un architecte n'a jamais songé à reprocher à un autre architecte

de se servir de pierres semblables ! Tout au plus sera-t-il choqué de rencontrer les mêmes profils dans l'œuvre d'un confrère. Il n'en va pas de même en musique, où, froidement, un compositeur moderne copiera les formes d'une œuvre classique sans que personne n'y prenne garde. Bien mieux on le félicitera ! (Le respect des traditions a de singulières façons de se manifester !) Mais qu'il emploie un accord soi-disant inconnu (?), voilà que s'élèvent des rumeurs du " petit peuple " et qu'on entend crier : " au voleur " ! Encore une fois, un accord dans l'édifice sonore n'a que l'importance d'une pierre dans un monument, et c'est dans la place qu'il occupe, le soutien qu'il apporte à la courbe flexible de la ligne mélodique, qu'il prend sa réelle valeur.

Depuis des siècles nous nous servons des mêmes sons pour traduire nos rêves, comme, à peu de différence près, nous nous servons des mêmes mots pour écrire. Qu'il y ait diverses façons d'écrire ou de faire de la musique ce sont là des questions multiples qui en soulèvent d'autres. En tout cas, elles nous paraissent diminuer l'importance que l'on attache à la profession de précurseur ! Plus simplement n'est-il qu'un homme qui profite de la faiblesse de son époque ?

NOTES SUR LES CONCERTS COLONNE

— L'aventure de M. Ernest Fanelli est assez commune quant au fond..... Il a traîné la misère pendant trente ans, ayant pour tout bagage les plus beaux rêves du monde. Perdant patience, il enfouit ses beaux rêves dans le fond d'une malle, les oublie, et tâche à simplement vivre ! A la suite d'une démarche près de Gabriel Pierné, celui-ci frappé par l'écriture du manuscrit que lui montre Ernest Fanelli, en découvre instantanément l'intérêt. — On trouve une assez semblable histoire dans la jeunesse d'Edgard Poë, qui, tout à fait inconnu, obtient le prix dans un concours, grâce à la beauté de son écriture. —

Avoir quelque chose à dire rend généralement timide. Pourtant, Ernest Fanelli n'était pas sans amis qui auraient pu parler pour lui. On se heurte souvent dans cette aventure, à ces jeux de la destinée, où il y a autant d'amertume que de lâche inertie.

Le 17 mars 1912, Gabriel Pierné, qu'il faut remercier pour la rare cordialité de son geste, fait jouer la première partie des *Tableaux Symphoniques*, d'après " *le Roman de la Momie* " de Th. Gauthier. Enorme succès ; intense émotion. On s'étonne ; on s'interroge ; on cherche qui est responsable. Naturellement on ne trouve personne, parce que l'on a rarement le courage de retrouver la source d'une ignorance.

Le 23 février 1913, Gabriel Pierné fait jouer la seconde partie des *Tableaux Symphoniques*. L'accueil est sensiblement différent. Faut-il ne voir dans ce fait qu'un caprice de la gloire ? Ce qui importe maintenant, c'est ce que pourra faire Ernest Fanelli, moins pressé par la vie, pouvant se choisir dans ce qu'il veut faire entendre. Pour l'instant, il obéit trop docilement au démon familier qui lui commande d'accumuler des notes sur d'autres notes, sans grand souci d'équilibre.

Il a un sens très aigu de la musique décorative qui le pousse vers une minutie descriptive telle, qu'il se perd de vue, oublie ce que sa musique pourrait avoir de persuasif sans autre

concours. Qu'il puisse se recueillir, la vie lui doit bien cela, et, sympathiquement, faisons lui confiance.

* * *

Des deux premières auditions : *Le Printemps*, allégresse symphonique de G. Soudry et *les Deux Routes*, poème lyrique, paroles de René Robine, musique de Marc Delmas, nous n'avons entendu que ce dernier, merveilleusement chanté par Madame Jacques Isnardon. C'est de la très jeune musique qui se souvient encore du concours de Rome. Le charme des paroles ne méritait pas d'être accablé sous le poids d'un dramatisme un peu facile. M. Marc Delmas étant très jeune, a tout le temps de voir muer son présent respect pour ce qu'on lui a appris, en une conscience libérée de formules arbitraires.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

On reproche souvent aux chefs des grands concerts d'empiéter sur le domaine des directeurs de théâtres lyriques, subventionnés ou non, en inscrivant à leurs programmes des extraits d'ouvrages musicaux expressément destinés à la représentation scénique : ils pourraient répondre que la faute en est aux directeurs susnommés, lesquels s'abstiennent, pour diverses raisons totalement étrangères à l'art, de monter certaines œuvres de véritable mérite. Mais cette excuse est inefficace lorsqu'il s'agit par exemple du " répertoire Wagner ", pièce de résistance des vêpres symphoniques dominicales. Seul *Parsifal* jouit d'une immunité particulière : l'immuable beauté du chef-d'œuvre de Wagner tout autant que le privilège expirant de Bayreuth aurait dû suffire à justifier depuis longtemps son audition fragmentaire dans nos concerts. On s'en avise, semble-t-il, au moment précis où nous menacent les inquiétants Bayreuth-Palaces de toutes les Rivieras, azurées ou élyséennes, méditerranéennes ou séquanaises. Depuis que d'immenses affiches annoncent la chute prochaine sur quelque divan-le-terrible du héros rebelle aux charmes de Kundry elle-même, les concerts offrent un asile incertain au simple, au pur Parsifal, remplaçant sur les affiches le visage attristant d'Yseult toujours mourante... et jamais morte.

Pâques étant de bonne heure cette année, nous éprouverons un véritable enchantement, le Vendredi-Saint, à nous souvenir que M. Chevillard avait avancé jusqu'au 5 janvier l'audition spirituelle (on se demande pourquoi ?) de cette belle page.

Le roman *Un Mâle* de M. Camille Lemonnier, transformé par les soins diligents de M. Henry Cain en un " drame aux admirables proportions ", en un livret " à la construction logique ", paraît se rapprocher assez peu de *Parsifal*, même affublé du nom patois de *Cachaprès*. Toutefois, M. Casadesus, comme Wagner, bénéficie d'une audition des préludes et interlude symphoniques de son œuvre, au concert, avant la représentation intégrale de celle-ci.

Attendons cet admirable drame à la construction logique que nous annonce si discrètement le programme, pour juger "en place et à sa place" ces extraits destinés à le "synthétiser"

ou à en " relier vigoureusement " les éléments. Ainsi isolés, ces fragments ne sont point désagréables ; ils témoignent même d'une recherche assez personnelle au point de vue des dispositions orchestrales, d'un sens assez juste du plein air et de la joie populaire. Cette musique est aussi vivante qu'il convient pour le sujet que le modeste commentaire nous laisse entrevoir ; mais cette vie semble un peu grossie, comme l'exige parfois la scène. Avec l'atmosphère plus subtile du concert, ce grossissement peut devenir choquant ; là est précisément l'écueil dans l'audition d'une œuvre morcelée et soustraite au cadre pour lequel elle est faite.

Pourquoi la sonore *Rapsodie Cambodgienne* de Bourgault-Ducoudray produit-elle ici la même impression de dépaysement ? ce n'est certes pas parce que les Cambodgiens sont plutôt rares dans la salle Gaveau. Les thèmes du père Bourgault ne sont pas plus Cambodgiens que les auditeurs, soyez en sûrs. Mais l'agencement de ces thèmes qui se succèdent avec des contrastes de sonorité extrêmement brusques s'appliquerait si bien aux cortèges, aux entrées de ballet et aux danses de toutes sortes, qu'on est surpris, en ce temps d'adaptations chorégraphiques insolites, de n'avoir pas vu poindre encore sur une de nos scènes, lyrique ou non, quelque pantomime " aux admirables proportions ", tirée de cette rapsodie, avec ou sans Cambodge, avec ou sans " construction logique ".

On ne pourrait assurément pas dire de la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Mlle Nadia Boulanger qu'elle n'est pas dans son cadre au concert ; M. Raoul Pugno a même prodigué à souhait dans son interprétation les meilleures ressources de son talent de virtuose-poète. Mais il ne semble pas que cette *Fantaisie* justifie le déploiement instrumental qui l'accompagne. Et puisqu'aussi bien c'est encore une *Fantaisie* qui succède à celle de Mlle Boulanger, nous ne pouvons qu'admirer l'étonnante complaisance de ce vocable qui sert de titre à la pièce symphonique de M. Jongen *sur deux Noëls populaires wallons*, pièce pourtant très dissemblable de la précédente. Nous avons parlé déjà de la grande facilité du jeune auteur et des dangers qui en résultent pour la bonne tenue de ce qu'il écrit : ce charmant hors-d'œuvre agréablement présenté, autour de thèmes populaires sans grand caractère, n'est pas pour modifier notre précédent jugement. Tout cela se tient suffisamment, s'agence ingénieusement, se développe tant bien que mal et conclut... comme conclut un orateur disert au moment où il jette un regard sur la pendule. Mais n'avons-nous pas constaté qu'il s'agissait d'une " fantaisie " ? — " ... O divin mensonge ! " avait dit jadis un fonctionnaire de l'Enregistrement devenu librettiste et parlant par la bouche d'un officier anglais amoureux d'une hindoue. M. Jongen ferait prudemment en appliquant sa volonté à éviter que la perfide conseillère ne " revienne l'égarer encore ".

Tient-on absolument à savoir que si le *Concerto* en *ut mineur* de Beethoven, aidé de la grâce du jeu de M. Pugno, fait encore noble figure dans un programme, il n'en est pas du tout de même du *Concerto* en *mi mineur* de Chopin, présenté sans aucune espèce de liberté par l'ultra-correct M. Emil Sauer : ce métromane consciencieux n'a même pas fait entendre une seule fausse note. Il ne s'est point écarté de la plus scrupuleuse exactitude, même de l'épaisseur d'un cheveu : les siens seuls d'ailleurs constituent tout ce qui subsiste en lui du romantique... et c'est vraiment trop peu pour interpréter Chopin. Tout au contraire, M. Th. Soudant dans

le *Rondo Capriccioso* pour violon de Saint-Saëns s'est fait très légitimement applaudir par les excellentes qualités de son jeu souple, correct et expressif. Et cette petite pièce déjà ancienne du vénérable doyen de nos musiciens nationaux nous paraît représenter la part maxima qu'on puisse légitimement attribuer à un soliste dans un concert sérieux, s'adressant à des musiciens. Il est vrai qu'il y a aussi des " abonnés ". N'importe ; notre cri d'alarme " *Beware of Concerto !* " sera sûrement entendu et répété, car cette contrefaçon de la musique nous menace toujours.

Le *Quartette vocal de Paris* s'expose à de redoutables conflits, lorsqu'il veut lutter de sonorité avec l'orchestre Chevillard. Le *Madrigal* de Gabriel Fauré est une musique si ténue que les zélés solistes peuvent encore s'y faire entendre. Mais il n'en est pas de même pour la *Ronde du Blé d'Amour* de M. Jean Poueigh : dans l'orchestre de cette ronde il y a de jolies choses — peut-être un peu trop monorythmiques — et dans les parties vocales il doit y avoir aussi de charmants détails. C'est du moins le souvenir que nous avait laissé une audition de cette œuvre accompagnée au piano. Mais ici, le " bataillon " Chevillard écrase si complètement le " carré " Bonnard-Chadeigne-Paulet-Eyraud qu'il en résulte de graves dommages à la ronde : et le pauvre " carré ", tout en s'évertuant du mieux qu'il peut, ne chante guère que pour l'œil... ce qui n'est pas tout à fait suffisant.

Auguste Sérieyx.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

Faust de Schumann

Après avoir assisté au Faust de Schumann, il est d'usage, parmi le public cultivé comme parmi les critiques de procéder à un examen de conscience musical, de proférer quelques vérités sur les beautés relatives des trois Faust et de comparer ce que l'on vient d'entendre à ce que l'on a entendu autrefois grâce à Gounod et grâce à Berlioz.

L'épithète d'*épisodique* est décernée à l'opéra : celle de *romantique* à la Damnation : enfin l'on prononce avec énergie et onction tout à la fois le grand mot de *philosophique* pour qualifier l'œuvre de Schumann.

On ne peut en effet décemment parler de Gounod : tous les théâtres de province ouvrent leur saison avec ce succès certain : c'est l'ultime ressource de l'Opéra de Paris : une musique connue par tant de monde mérite nécessairement d'être qualifiée d'épisodique. Grâce à MM. Colonne, Pierné et Gunsbourg, la Damnation ne manque pas non plus de chanter dans beaucoup de mémoires ; une certaine truculence, une bruyante extériorité fournissent les conditions requises par le romantisme, mot commode et péjoratif. Quant à l'œuvre de Schumann, elle ne paraît que rarement et le plus souvent fragmentairement sur les programmes des grands concerts : le silence qui l'entoure permet donc de l'étudier parallèlement à l'œuvre même de Gœthe, ce que l'on n'a ni le temps, ni l'occasion de faire quand il s'agit de Berlioz ou de Gounod.

Or l'œuvre de Gœthe est obscure et géniale : Schumann, grand musicien devait donc écrire une œuvre obscure et géniale.

Mais un raisonnement philosophique est facilement obscur et génial : la musique de Schumann sera donc philosophique.

Il ne faut pas se laisser prendre aux rapprochements faciles et aux épithètes qui semblent s'imposer. Pénétrer dans l'antre de Gœthe est besogne terrible : parcourir avec le docteur métaphysique et son démon familier les divers stades de l'équilibre cérébral et sentimental, chercher à satisfaire auprès de lui ses idées et ses sentiments n'est pas besogne d'une heure.

Toutefois en admettant ce postulat résolu et Faust assimilé par l'auditeur, Schumann pouvait-il exprimer musicalement le drame dantesque ?

Certes je crois au progrès : tout art va d'un moindre à un excelsior : les beautés sculpturales d'un Rodin émeuvent en profondeur comme ne le font les œuvres superbes de l'antiquité ou de la renaissance : la musique parvient à un degré de pénétration et de spéciosité qu'elle ne connut pas auparavant : plus tard nous arriverons sans doute, (nous ou les arrière-descendants de nous), à rendre par la statuaire, et par la musique les plus hautes conceptions intellectuelles ou sociologiques, les termes les plus abstraits, et les plus confus de la pensée.

Mais pas plus l'un que l'autre art n'y parvient encore, et n'y parvenait il y a 50 ou 100 ans.

Schumann n'a pu exprimer la pensée de Gœthe : Beethoven n'y serait pas parvenu, malgré qu'il soit d'usage de frémir devant la pensée nombreuse l'idée intérieure des derniers quatuors et de répéter avec effroi le " muss es sein ? es muss sein ", du *finale* du 17me.

Or là où Beethoven a échoué — en admettant qu'il ait voulu traduire l'anxieuse interrogation de l'homme à la destinée — que pouvait faire Schumann ?

Son domaine c'est le lyrisme : il est le poète des amours troubles : il est le musicien de la passion dolente : à lui nous disons le " Tu duca, Tu signore e Tu maestro " nous qui vivons par le lied des heures tumultueuses. Mais Schumann ne fut jamais à son aise dans le maniement de l'orchestre ; chaque fois qu'il aborde l'écriture symphonique ou même le quatuor il s'essoufle : il ne possède pas les ailes titaniques qui permettent d'escalader librement les grandes masses sonores. Son Faust est un essai, intéressant toujours, fort beau par instants : toute la partie philosophique reste à écrire : ne nous laissons pas prendre aux noms des personnages : le " pater extaticus ", le " pater profundus ", pas plus que le " docteur Marianus " n'atteignent le saint des saints, le Montsalvat inaccessible de la sereine pensée musicale : il se peut que le Faust de Schumann soit le meilleur des trois Faust : je préfère, quant à moi, voir naître par la seule pensée de mon désir " l'éternel féminin " que l'entendre évoquer par les " petites voix " qui n'ont rien de Mallarméennes de l'orchestre et des chœurs de Robert Schumann.

Jean Laporte.

Cabarets et Music-Halls

C'étaient quatre petites Anglaises qui se ressemblaient comme des sœurs, et plus encore, comme ces *girls* dont l'essaim innombrable et uniforme a envahi tous les music-halls de toutes les capitales. Elles avaient appris une danse très difficile, dérivée de la gigue, où le rythme n'est manifesté que par des battements du talon, si rapides qu'on croirait un roulement de tambour. Déjà des danseurs Espagnols avaient eu la coquetterie de suppléer par leurs pieds agiles aux castagnettes absentes, mais sans omettre ces trémoussements onduleux dont les Gitanes ou peut-être les Maures leur ont transmis le secret. Elles, les girls, ne s'occupaient qu'à claquer, le plus vite qu'elles pouvaient, d'abord du talon droit, puis du talon gauche, le corps immobile et les bras ballants. Tour à tour, dans le silence impressionnant de l'orchestre, elles se détachaient, et les trois au repos fixaient les pieds de l'exécutante avec le regard docile des chiens savants. Puis elles montaient les trente degrés d'un triple escalier, se croisaient au sommet, redescendaient, sans que s'interrompît un instant le grondement synchronique. Et cela suffisait pour que le bon public anglo-saxon éclatât en bravos attendris.

Ce music-hall de Paris possède un frère homonyme à Londres, et c'est là qu'elles ont cru se retrouver d'abord : la salle spacieuse, comme à Londres, mêlait au velours rouge des spectacles le strict acajou des traversées. Une noire et silencieuse assemblée la remplissait depuis le fond jusqu'aux bords, différente seulement des auditoires btitanniques par la plus rare blancheur des plastrons ; des flocons de fumée grise s'élevaient lentement. Or la troisième, qui est aussi la plus petite et la mieux dressée, avait à peine commencé son solo, qu'au promenoir supérieur des applaudissements prématurés fusaient, et aussitôt il y eut par tous les cœurs ce choc soudain qui transmis jusqu'à la scène par des voies mystérieusement convergentes y avertit l'artiste que le public se décroche. Elles n'en continuèrent pas moins, héroïques, et d'ailleurs incapables de changer un seul battement à la leçon apprise par leurs jambes. Comme pour la seconde fois et dans un ordre différent elles entreprenaient l'ascension de l'escalier frémissant, une rumeur s'éleva : c'étaient les nerveux Français qui perdaient patience, et, comme ils disent en leur jargon de coulisse, " emboitaient le numéro ".

Cependant il faut féliciter l'Alhambra de rester fidèle à ses programmes d' " attractions ". Il a eu son heure d'ambition, lui aussi ; il a voulu un jour favoriser le grand art en la personne d'un jeune musicien méconnu et donner une leçon à la morgue égoïste de l'Opéra. L'expérience a été concluante et suffira sans doute pour longtemps. Ce qu'il faut aux foules qui chaque soir descendent de Belleville ou refluent du Marais, chaudes encore du travail sous pression et avides de relâche, ce sont des jeux de cirque ou bien des facéties : les frères Pederson, gymnastes qui d'un pied prenant grimpent à la tige d'acier poli d'où pendent les anneaux ; le trio Lyons et son repas fantaisiste où le fromage de Hollande éclate comme un ballon de baudruche qu'il est sous la pointe du couteau ; les frères Rigoletto qui si aimablement reçoivent au bout d'un fume-cigares les balles lancées depuis la salle ; le clown Gobert Belling qui avec la collaboration d'un petit buffle apprivoisé simule une course de taureaux. Quand il a cassé sa bretelle et que ramenant à deux mains sa culotte vagabonde il implore, résigné : " Vous n'auriez pas une épingle ? " les fronts les plus moroses en dépit d'eux-mêmes se dérident. Car les très classiques plaisanteries peuvent être renouvelées par le style. S'il est permis de risquer un vœu jusqu'à l'empyrée intercontinental où trône l'invisible directeur Barrasford, demandons-lui simplement

de ne pas abuser des rapprochements politiques pour nous imposer trop de danseurs ou de chanteurs anglais, car un divertissement est beaucoup plus difficile à acclimater en terre étrangère qu'un sport. On peut regretter aussi l'absence des dompteurs, relégués aujourd'hui dans les roulottes des foires. Que sont-ils devenus, ces braves qui chez feu Bostock soulevaient des tempêtes d'admiration terrifiée ? Mlle Morelli qui discutait avec des panthères et des jaguars, en robe de soirée ; un soir elle s'embarrassa dans sa traîne et les bêtes sournoises en profitèrent aussitôt ; le sang coula. Weedon et son ours comédien qui lui tirait de la poche une bouteille et la vidait avec les signes parfaitement contrefaits de l'ébriété nègre. Le plus audacieux de tous peut-être, l'homme aux alligators, qui réveillait à coups de bâton les monstres géologiques engourdis en leur cuve de verre et leur faisait cueillir des appâts au bout de ses doigts et même sur ses lèvres. Quel émoi quand les gueules articulées, pareilles à des pièges déclenchés, claquaient ! Il avait perdu déjà quelques doigts à ce jeu ; régulier et rangé comme un employé, chaque jour il se rendait à son travail, sur l'impériale de l'omnibus Clichy-Odéon.

La Scala, depuis surtout qu'elle a passé sous la direction de l'ingénieux Fursy, récuse fièrement l'intrusion étrangère. Dès la porte franchie, on se sent en terre française : point de portiers chamarrés, ni de vestiaires bureaucratiques, mais nos ouvreuses nationales, qu'on maudit et qu'on retrouve avec autant de joie que les mouches domestiques après les noustiques tropicaux ; une salle confortable, mais qui, pareille à l'habit de l'élégant véritable, a perdu la raideur empesée du neuf ; des garçons en tablier qui viennent offrir des consommations ; une scène modérée, où les mots ne risquent pas de se perdre et où les décors sont franchement de toile peinte, si franchement qu'on ne craint pas d'y donner du pied. La poussière elle-même n'est pas proscrite avec trop de rigueur : l'hygiéniste qui flambe ses doigts à l'alcool et met au bain-marie le sein des nourrices dénonce ce gîte à microbes ; l'artiste se plaît à ces linceuls légers qui adoucissent les contours et les voilent de souvenir ; d'ailleurs il ne s'en porte pas plus mal, bien au contraire. Est-il besoin d'observer que cette négligence est voulue ? Ce ne sont pas les moyens qui manqueraient, et le luxe de clinquant dont ailleurs s'éblouit le richard de fraîche date est aujourd'hui à bon marché. Mais ici on traite la matière avec désinvolture, et on l'écarte afin que l'esprit seul triomphe.

C'est bien un triomphe de l'esprit que cette revue où selon la règle du genre on trouve les événements du jour, mais traitées avec une finesse et surtout une précision qui fort heureusement transporte au music-hall l'illustre rosserie du cabaret. Il y aurait de fort instructifs parallèles à développer entre telle guerre des Balkans, telle scène de *Kismet*, de la Comédie française, ou de l'argot académique, selon qu'elle est traitée ici ou là. Ce n'est qu'à la nouvelle Scala que M. Lucien Guitry est croqué d'un couplet aussi incisif :

Cet acteur séduit,
Nul ne sait comm'lui
Jouer l'répertoir' d'aujourd'hui.
Les répliqu's il les décoche
Avec les mains dans ses poches.
Nul comm'lui n'manie
La fine ironie.
Quelquefois même il s'ingénie
A blaguer son rôle.
L'public trouve ça drôle.
Y a pas à dire il l'enjole :
Il a la gueule sympatique.

Il vous transforme un mélodrame en pièce comique.
Il fait son complice du spectateur,
Qui se met à charrier l'auteur.

M. Girier détaille ce portrait avec la plus souriante bonhomie, sous les traits arrondis d'un régisseur pour tournées en province, qui d'une pointe d'accent provençal relève sa vieille expérience : " Ah ! celle-là, c'en est encore une raclure de doublure ! " C'est lui aussi, l'agent censeur dont la massive moustache frémit d'indignation devant *Manon*, *Ruy Blas*, *les Eclairenses*, *M. de la Police* à l'Apollo, et la *Prise de Berg-op-Zoom :*

Un commissair' comme un Borgia
Fait l'amour au commissariat,
Pendant qu'un agent qui rougit
Tient la bougi' !

En ce temps de divorce où la poésie répudie la rime, ce n'est plus qu'au music-hall que cette esclave-reine de nos romantiques à antithèse est mise en bonne place et en récompense se laisse gentiment trousser les finales.

L'interprétation est si exactement ajustée que chacun paraît trouver ses mots et ses gestes sur l'instant. C'est Mlle Renée Baltha, bouquetière avertie sans avoir l'air d'y toucher ; M. Serjius, homme-réclame commandé par un mécanisme saccadé, puis lieutenant gymnaste aux muscles démonstratifs ; M. Boucot, ahuri avec pétulance dans les rôles du père malgré lui, de l'académicien égrillard et du jockey plus dopé que dopeur ; Mlle Walser, commère rayonnante ; M. Magnard, affable compère ; Mlle Mistinguett, sous les apparences imprévues de l'Académie française, de mylord l'Arsouille et de la femme qui comprend le lieutenant Hébert, étincelante d'une fantaisie nourrie d'observation et de malice. Les moindres détails sont à point : qui de nous n'a reçu, en quelque carrefour de Londres, la décevante réponse de ce policeman placide, ici M. Marche, qui rit de n'avoir pas compris ? Les artistes prennent le public à témoin de leurs farces ou de leurs mésaventures, et le public s'amuse non à leurs dépens, mais en leur compagnie. La rampe n'est plus une barrière. On sourit d'entendre l'Académie demander à son pensionnaire, avant leur danse chaloupée : " Est-ce qu'on voit mon pantalon ? " Quand M. Boucot, qui se croit poulain, se roule à terre en proie aux tranchées, des cris partent d'une loge et s'élèvent si haut que le compère depuis la scène adresse un signe d'indulgence à ce frais visage éperdu qui s'empourpre sous le chapeau fourré.

La musique est empruntée aux derniers succès du concert, tels que *Motogirl*, *Sympathique*. *Je connais une blonde*, *Je l' sais*, sans oublier le refrain anglais de la saison, *Hitchy-koo*. M. Monteux-Brisac l'anime de rythmes qui tour à tour emportent les jupes comme une bourrasque au coin d'un pont ou prêtent un solide marchepied aux pas virils. Notre musique, et surtout celle du théâtre, dédaigne aujourd'hui le contraste des temps forts et faibles ; elle se prive ainsi d'un pouvoir irrésistible que le music-hall recueille et peut-être gardera en réserve pour des temps plus fortunés où l'on n'aura plus honte de trépigner en cadence.

MM. Michel Carré et André Barde ont donné à la Scala cette revue. Dans le même temps le second de ces auteurs faisait jouer à l'Olympia une opérette dont M. Charles Cuvillier a écrit la musique. Le public de l'Olympia l'emporte sur celui de la Scala, si on évalue de part et d'autre le prix total des bijoux, des aigrettes et des fourrures. Il est aussi moins attentif et moins subtilement informé. C'est Paris encore, mais celui du boulevard, où des étrangers au sortir de leur hôtel regardent avec envie d'autres étrangers que le précédent paquebot a débarqués et qu'ils prennent pour les derniers rejetons de l'aristocratie française.

Notre nation s'y trouve représentée cependant, mais en minorité, et surtout par d'élégantes promeneuses qui donnent au fond de la salle un spectacle toujours flatteur et souvent délicieux. La scène les imite et parle, à cette foule bruissante d'or et de soieries, par la communication des yeux, le langage international du plaisir.

Deux de ces beautés sont assises à une table où nul garçon ne s'empresse d'apporter des verres : ce sont des habituées. L'une abrite sous des ailes de paille un visage aux traits légers et laisse bouffer autour d'elle les tulles de beige printanier ; l'autre, drapée de cerise depuis la toque de satin jusqu'au bas luisants, est cerise elle-même par ses joues arrondies et ses lèvres juteuses. Leurs chaises rapprochées, elles se touchent du bras, et rappellent au chimiste l'image d'une molécule où deux atomes se soudent étroitement par leur unique valence. Ces amies ne sont pas manchotes, cependant : elles offrent à l'affinité masculine une autre main, représentative d'une supplémentaire valence, mais exceptionnelle, équivoque, instable, peut-être même endothermique. Bientôt elles souriront de voir, sur la scène, Mlles Delysia et Derly, dociles aux effluves polarisés du tango, se fuir, se poursuivre, se rejoindre, tournoyer en se prenant l'une l'autre pour axe temporaire, devenir alternativement tangentes, puis développées, puis concentriques, céder enfin à l'attraction plus forte, et parvenues au contact, se précipiter en une étreinte indissoluble. Elles souriront, bien qu'elles ignorent la chimie, de ce qu'elles croiront se reconnaître, mais la scène est plus hardie parce qu'elle est fictive : des deux artistes, l'une arrondit fièrement une gorge marmoréenne, et l'autre dissimule sous le bleu ruissellement d'une écharpe les charmes plus suaves en leur fluidité. La *Vie parisienne*, qui pourtant doit se connaître, s'est trouvée scandalisée, à la Cigale, par une scène pareille, et a exprimé l'espérance sévère que la Muse de M. Delorme ne se repaissait pas de ces friandises là. Il n'entre pourtant nulle perversité dans la complaisance désintéressée dont nous suivons ces ébats de tendresse véridique ou mensongère. Nous y retrouvons bien l'image de l'amour, maître du monde, arbitre des atomes, destin des cœurs, mais dérivé jnsqu'à un ordre où le désir brutal s'élimine. Pur hommage de la beauté à la beauté. Caresses indéfinies des fleurs.

La reine s'amuse, nous promet M. André Barbe. Il va sans dire que cette reine sans prétention voudra des divertissements de la plus honnête simplicité, et que, moins féroce que le *Roi* qui s'amusait aussi au temps de Victor Hugo, elle ne rendra victime de ses caprices qu'un vieux monarque incapable de conjurer le sort. Mlle Angèle Gril est une reine séduisante en sa fierté, et M. Polin traduit très adroitement le cynisme inconscient de son indigne époux. M. Morton est un ministre ingénieux, M. Capoul un jeune officier dont la jolie voix fait merveille dans la romance, encore qu'il chante un peu trop quand il faudrait agir. Des péripéties faciles à concevoir amènent toute la bande ou plutôt toute la débandade souveraine à Paris, et au bal célèbre des Quat'z Arts où ils rencontrent l'excellent Dorville, peintre goguenard, et son modèle, Mlle Régine Flory. Ce bal est l'occasion d'une fête persane dont le spectacle est non seulement somptueux comme on pouvait s'y attendre, mais peint de couleurs si savoureuses par elles-mêmes et si artistement disposées que l'œil en demeure longuement ébloui et charmé. Un chemin lumineux, au-dessus des fauteuils d'orchestre, amène sur la scène ce cortège de princes, d'eunuques, de sultanes, de bayadères, tous dansants selon leurs différents caractères. Ainsi le public se trouve rapproché des artistes, et comme dans les anciens ballets de cour, se donne l'illusion d'être lui-même de la fête. Melle Régine Flory s'élance alors tendue en avant comme une nageuse qui va quitter le sol, mais c'est dans l'air qu'elle plonge ; elle le fend, le bat, s'y retourne, il rejaillit et écume à l'entour ; portée par les flots invisibles, elle lance à la fois ses bras, ses jambes, tout son corps pâle sous la robe noire que les lames d'or plaquent comme un costume mouillé, et ce n'est plus qu'une agitation tumultueuse et cependant réglée, une gracieuse effervescence de mouve-

ment sans matière. Parvenue sur la scène, elle se livre à des jeux terrestres, attirant une jambe en avant, puis en arrière, la prenant au pli de son écharpe, et nouée ainsi en quelque corolle entrouverte, tantôt posée à terre, tantôt portée sur une tige fléchissante, fait en de brèves échappées passer devant nous un reflet des danses camhodgiennes, entrecoupées de nervosité occidentale. Chanteuse agréable d'ailleurs et comédienne très experte dans le rôle qui lui a été confié, on se demande comment tant de talents divers peuvent tenir en une si frêle enveloppe de chair : mais le regard si vif qui filtre dans le visage aminci décèle l'esprit qui domine cette agilité prodigieuse, et aux plus incroyables attitudes imprime un accent que sans nulle ironie, comme un grand éloge au contraire, on peut dire parisien.

Les artistes de théâtre se retranchent avec orgueil en leur attribution consacrée : un comédien se croirait déshonoré s'il chantait ; un chanteur se refuse à parler ; l'un et l'autre se sentiraient ravalé au rang de danseur s'il exécutait un seul mouvement calculé. Les artistes du music-hall sont tous tenus, au contraire, de cumuler ces trois emplois. Ils accomplissent en eux cette union des arts du théâtre dont Wagner a rêvé toute sa vie et qu'il n'a pu atteindre, faute d'interprètes capables et de bonne volonté.

La musique de M. Cuvillier ne prétend pas à la profondeur, et elle a bien raison ; mais elle offre des rythmes très nets et M. Paul Letombe la dirige avec le goût d'un excellent musicien.

Louis Laloy.

Concerts Divers

Un petit nombre de tentatives nouvelles. Quelques affiches, témoignent d'un certain esprit d'initiative, s'efforcent de retenir l'attention du passant et de piquer sa curiosité émoussée par l'éternel recommencement des récitals où rien ne se perd ni hélas ne se crée. M. Louis Thomas fonde à Paris une **Société de Musique allemande** pour inciter, dit-il, nos voisins, à nous rendre la politesse. C'est dans cet esprit qu'il compte échanger un lot de Mahler, de Reger et de Strauss contre un assortiment de Fauré, de Debussy et de Ravel. L'audace des transactions de cet exportateur effraie la petite épargne musicale française. M. J. G. Aubry a l'ingéniosité de réunir en gerbe par l'élégant lien de ce qu'il appelle un " prétexte littéraire " quelques fleurs délicates de Debussy, Fauré, Chausson, Ravel, d'Indy, Roussel, Schmitt, Séverac et Ducasse : un public fervent d'hydrothérapie goûte avec lui **le plaisir de l'eau.** Pour nous prouver que l'organe crée la fonction, le **Quartette vocal de Paris** organise une exposition de toutes les partitions nouvelles écrites à son intention par les compositeurs qui apprécient les voix jeunes de MM^mes^ Bonnard et Chadeigne, de MM. Paulet et Eyraud et l'intelligente autorité de leur guide, l'excellent Marcel Chadeigne qui les conduit " four in hand " avec une superbe maëstria. L'éditeur Durand s'efforce dans ses concerts de **Musique moderne française** de contenter tout le monde et son père; tenant compte de toutes les susceptibilités de sa clientèle il fait défiler à sa tribune les leaders de tous les partis musicaux : et le même piano enregistre impartialement les professions de foi de Debussy et de Samazeuilh, de Saint-Saëns et de Marcel Labey, de Vincent d'Indy et de Ravel, de Dukas et de Grovlez, de Vierne et de Florent Schmitt : applaudissements prolongés à droite, à gauche et au centre. L'événement de la session est la révélation par Debussy, poète du piano qui consent trop rarement à indiquer lui-même le nombre et le rythme de ses poèmes, de trois adorables pages extraites du second livre des Préludes. Mais hélas, le piano ne s'apprend pas en une leçon et les rois du clavier sont de si mauvais élèves ! Lequel d'entre eux nous rendra

dans leur couleur exacte et leur parfum ces Bruyères, ces Feuilles mortes, cette Puerta del Vino dont l'auteur fait des paysages si saisissants et nous restituera l'ironie amusée de ce " General Lavine " excentric, si follement clownesque et si joyeusement disloqué ?

Les Sociétés poursuivent leurs chères études. Raugel conduit à la **Société Hændel** le Te Deum de Dettingen (1743) et l'Antienne du Couronnement. Il nous apprend aussi que H. Schütz (1629) avait besoin pour sonder toute la profondeur de la douleur de David en présence du cadavre d'Absalon de quatre trombones, d'un orgue et d'une voix de basse. **L'A. M. M. A.** s'adonne à la musique de chambre : Fauré, Mozart, Chausson, Schumann, Passereau et Jacques Pillois bénéficient des excellentes mises-au-point qu'obtient M. E. R. Schmitz. Le compositeur Bourdeney est fêté successivement à **La Lyre** où il se trouve en noble compagnie et à l'**U. F. A. M.** où les suffragettes l'acclament. La **Société Philharmonique** continue à truster les grands virtuoses de tout l'univers : le Quatuor Rosé, Galeotti et Capet émerveillent ses fidèles abonnés. **Le Salon des Musiciens** voit son intéressant effort s'enliser dans la médiocrité des manuscrits qui lui sont envoyés et dans la grisaille d'une esthétique déjà officielle. L'**Echo Musical** continue à offrir à ses abonnés de très intéressants concerts parfaitement composés. La **Société Bach** se consacre à la Passion selon Saint-Mathieu en compagnie de Mme Croiza, de Mlle Cesbron, de MM. Walter, Rielens-Collet, Hermann, Blanquart et Mondain. L'**Association des Compositeurs bretons** fait de la centralisation et cherche à acclimater à Paris la muse celtique. Les bardes Guy Ropartz, Ladmirault, Le Flem, Duhamel, Vuillemin et Martineau officient avec une ferveur communicative. La **Société Nationale,** revenue à ses premières amours, compose avec les noms de Vincent d'Indy, Séverac, Riadis, J. Renié et Blanche Selva une affiche homogène et logiquement orientée vers son idéal. Et les **Concerts Chaigneau** gardent une intéressante tenue artistique.

Les francs-tireurs isolés sont innombrables. Il y en a un derrière chaque colonne Picard. Les pianistes des deux sexes montrent une combativité particulière. Le chevaleresque **E. Sauer** a pris le commandement de la troupe dispersée. Derrière lui, **Pugno, Harold Bauer, Yves Nat, Maurice Amour, Patrice Devanchy, Desider Szanto, Riera, Maurice Schwab** font d'utile besogne. Les amazones du clavier ne sont pas moins ardents. Voici **Blanche Selva** et **Marthe Dron,** voici **Mlle Jacqueline Rahder, Mlle Georgette Guller, Mme Riss-Arbeau** qui a eu l'étrange idée d'exécuter tout le fonds Chopin en suivant l'ordre des chiffres d'opus, ce qui amène d'étranges voisinages, **Mlle S. Godenne, Mme Vallin-Hekking** dont les interprétations sont remarquablement intelligentes, **Mlle Boutet de Monvel** qui a le courage de donner un concert le soir de la Mi-Carême et d'y jouer du Bach et du Franck, **Mlle Baltus Jacquard, Mlle Blancart, Mlle Hélène Léon, Mlle Lœuffer, Mlle Veluard, Mlle Stievenard, Mlle Suzanne Loge,** d'autres et d'autres encore.

Le violon chôme un peu : **MM. Debroux, Wael-Munck** et **Sailler** sont à peu seuls à le défendre depuis quelques semaines en qualité de solistes. Les quatuors **Capet, Luquin, Lejeune** sont également les seules équipes mises en ligne.

MM. **Reuchsel** présentent un ensemble de leurs œuvres où la supériorité de la forme sur le fond s'affirme avec quelque insistance.

Quelques fauvettes : **Mlle Speranza Calo** qui franchit en quelques secondes la distance qui sépare Monteverdi de Duparc, et Marcello de Debussy, **Mlle Jeanne Pelletier, Mlle Marthe Prevost,** remarquablement douée, **Mme Normann, Mme Aktzery** qui nous révèle un fragment de la Salammbô inachevée de Moussorgsky. Le baryton **Clark** répond à leurs charmantes voix.

Quelques gouttes de harpe, grâce à **MM. Grandjany** et **Bertheaume, Mlles Anckier, Lenars** et **Grandpierre** rafraîchissent nos tympans enfiévrés par le choc de tant de doubles croches et nous voilà tout prêts à subir l'assaut du mois prochain pour lequel nous n'aurons pas trop de toute notre force de résistance. Car le critique meurt mais ne se rend pas !

G. K.

La Province

Sur le chapitre de la musique en province notre conscience est elle sans remords ? Habitués à recevoir de nos préfectures, sous-préfectures, chefs-lieux d'arrondissements et de cantons des nouvelles musicales assez peu sensationnelles et des échos souvent décourageants, n'avons-nous pas commis une injustice en laissant trop facilement envahir par les chroniques parisiennes cette page réservée aux manifestations de l'activité départementale ? Il faut le croire puisque la province repousse victorieusement aujourd'hui l'assaut de la capitale en s'imposant à notre attention par des actions d'éclat.

La décentralisation devient en effet frénétique depuis le bienfaisant décret ministériel qui l'a si opportunément libérée d'une de ses plus lourdes servitudes. Tous les grands théâtres régionaux ont revendiqué pour les jeunes musisiens le fameux " droit d'asile ". **Angers** vient de se couvrir de gloire en montant *le Retour* de Max d'Olonne, œuvre de haute pensée et de noble réalisation d'un musicien qui reçoit enfin, dans le pays qu'il a tant aimé et si bien servi, son brevet de prophète. Les habitués des concerts se voient offrir la première audition de la musique de scène du Ramuntcho de Pierné, l'éblouissante Schéhérazade, la Neuvième Symphonie et les prouesses de la charmante violoniste Christiane Roussel. **Lyon** après avoir créé un Boris français rend hommage au génie réfléchi et profond de Mariotte en donnant *le Vieux Roi*, œuvre de belle tenue et de noble pensée sur un délicat poème de Remy de Gourmont. **Rouen** permet à Jules Mazellier de faire sur le public l'essai des vertus dramatiques auxquelles ne purent résister les membres de l'Institut le jour où leur fut révélée sa cantate de Rome. La foule rouennaise ratifie le vote officiel et fête *Graziella*. Un des attraits de la représentation fut le début scénique du baryton parisien Jules Tordo qui s'était jusqu'ici consacré exclusivement à la musique de chambre. Le très vif succès obtenu par ce parfait tragédien lyrique nous permet d'augurer favorablement de la brillante carrière théâtrale qui l'attend et où il saura mériter plus que jamais l'affectueuse reconnaissance des musiciens. A signaler aussi à l'actif du théatre des Arts, la création de *Madame Roland*, drame lyrique selon la formule Bernède, adroitement mis en partition par Félix Fourdrain. Et **Nantes** applaudit une *Sonia* de Philippe Ganbert et de Batilliot où tous les éléments de succès du Grand-Soir se retrouvent, exaltés et décuplés par une musique extrêmement attachante. C'est également au théâtre de M. Rachet que débarque d'Amérique une adaptation scénique de l'*Enfant Prodigue* de Debussy. Cette pièce inattendue a subi son biblique destin : après avoir vécu en compagnie des marchands de pourceaux américains, elle rentre au pays natal où on l'accueille avec d'indulgents transports. Et, toujours comme dans la parabole les autres ouvrages de Debussy murmurent discrètement contre cette faveur excessive dont ils estiment avoir mérité les titres à des bienfaits infiniment plus respectables. **Bordeaux** se contente de peu : *les Deux Masques* de M. Isidore de Lara comblent son ambition carnavalesque. Il est vrai que les beaux Concerts de la Société Sainte-Cécile savent consoler les mélomanes affligés. **Marseille** vient de créer *Annette* de M. Durand-Boch et récompense le splendide effort de M. de Lacerda en

suivant passionnément les exécutions de son Association Artistique dont les programmes sont admirablement composés et pourraient être utilement étudiés par plus d'un chef d'orchestre parisien. **Saint Etienne** acclame Mme Wurmser Delcourt, muse de la harpe chromatique, et assiste avec admiration aux passes magnétiques de ses doigts agiles qui ressuscitent les chers fantômes de Bach, de Scarlatti et de Rameau. **Le Havre** a le privilège d'entendre Jane Bathori-Engel et Motte-Lacroix dans un récital moderne, riche en premières auditions et **Nancy** réunit Magnard, Fauré, Ravel, d'Indy, Bach, Glazounow et Mlle Blanche Selva sur une affiche qui proclame avec une terrible énergie l'éclectisme de M. J. Guy-Ropartz. L'Est, l'Ouest, le Nord et le Midi bougent ! Tenons-nous bien !

Belgique

Nos lecteurs auront rectifié, outre les nombreuses coquilles qu'un chassé-croisé d'épreuves entraîna, une petite erreur, aux premières lignes de notre chronique de février. Ce n'est pas MM. Kufferath et Cain qui ont remis en son état original le livret de *La Flûte enchantée*, mais bien MM. Prod'homme et Kielin. Inutile de dire que nous donnons volontiers acte à notre distingué confrère et collègue de la protestation qu'il fit tenir à notre rédacteur en chef. De même *Kaatje* ne sera pas la seule œuvre belge représentée cette saison à la *Monnaie*, puisqu'on y a repris *La Fiancée de la Mer* et *Milenka* de J. Blokx, puisque l'on va reprendre *Rhéna* de Van den Eeden ; mais c'est la seule *création* voulais-je dire. Personne ne s'y sera trompé. — *Le Guide musical* fait observer que les musiciens belges ne sont pas négligés à la *Monnaie :* il tire argument des reprises que je signale, et de *Kaatje*, sans doute ! Je ne nie pas la valeur ni la qualité " nationale " de ces ouvrages. Toutefois, M. Maurice Kufferath, directeur de la Monnaie, m'ayant invité à lui citer d'autres partitions autochtones, je défère à son désir. L'*Enquête sur le Théâtre lyrique national*, que nous venons de faire, démontra l'existence de nombreux opéras, susceptibles d'être montés sur notre première scène. Paul Gilson en possède deux au moins, je pense ; Emile Mathieu, Auguste de Boeck, Léon du Bois, Victor Vreuls, Paul Lagye, Dupuis, L. Delcroix, D. Pâque, Eugène Samuel, J. B. Schrey, d'autres, et d'autres encore, réclament la meilleure attention. Ce ne sont pas, je ne cesserai de le dire, les œuvres qui manquent, et jusqu'à preuve du contraire, nous sommes en droit de les croire viables. Etudions les moyens de les présenter, dans les meilleures conditions, au public, qui les jugera, et les accueillera — pourquoi non ? — avec autant de bienveillance, voire d'enthousiasme, que les œuvres déjà consacrées. Et même si parfois leur sens élevé doit échapper à la grande foule, puisque l'on nous donne, superbement, je le reconnais une fois de plus ici, des chefs-d'œuvre d'art pur comme le *Chant de la Cloche* et *Pelléas*, je ne vois pas de raisons pour condamner nos maîtres au plus injuste des silences.... Mais nous reparlerons longuement, et définitivement de tout cela dans nos conclusions et dans notre livre d'Enquête.

* * *

Kaatje a donc vu les feux de la rampe. Le libretto en fut tiré, on le sait, de la pièce applaudie de M. P. Spaak. Jouée au Théâtre du Parc en 1908, cette pièce fut le premier gros succès du théâtre dramatique belge. Elle eut quatre-vingt-dix-neuf représentations. M. Guidé conçut alors le projet d'en détacher la trame plus sobre d'un opéra. Il confia ce soin au spécialiste du genre M. H. Cain. L'illustration musicale fut proposée tout d'abord à Paul Gilson. Mais la grâce un peu mièvre, la sentimentalité naïve, la facile poésie du sujet convenaient peu, semble-t-il au puissant orchestrateur, épris de fresques somptueuses.

M. Buffin, précisément, dont le poème symphonique *Lovelace* venait d'être (1910) exécuté aux concerts Ysaye, cherchait un poème. *Kaatje* le séduisit; il résolut de tenter un début sous son aimable et gracieuse tutelle. En une année, il écrivit les trois actes que nous venons d'entendre. — Beaucoup de nos lecteurs connaissent le drame de M. Spaak. M. Cain a réduit à trois les quatre actes primitifs. Je dois dire qu'il a beaucoup enlevé au charme du poème ; qui était surtout dans les " longueurs " littéraires. Je l'accorde, elles eussent pris, avec la complicité du discours musical, une réelle monotonie. Mais, la sobriété du livret, se bornant à indiquer les situations, à esquisser l'action symbolique, ne va pas sans une certaine sécheresse. La condensation des données initiales ralentit le mouvement scénique, cependant qu'elle entraîne des raccourcis fâcheux. Le dénouement se précipite : la transition entre le désespoir de Jean et sa joie de retrouver *Kaatje* avec son affection fidèle est trop brusque, invraisemblable, presque illogique, malgré le commentaire symphonique. On ne nous accusera pas, je suppose, de vouloir un théâtre de trucs et de ficelles, ni même un théâtre d'action — nous aimons au contraire le symbole, le rêve, la pure fiction d'immatière.... mais ici, c'est une aventure très humaine, très simple, c'est une histoire " familiale " que l'on nous conte. Elle a besoin, dans ses accents lyriques et dramatiques même, de gestes et d'animation tout extérieures.

Le jeune peintre Jean quitte les siens, et la claire patrie hollandaise, pour aller étudier en Italie. Sa mère et son père pleurent. *Kaatje*, l'enfant adoptive, qui a grandit avec lui, qui l'aime sans en avoir rien avoué encore, cache sa peine et exalte, pour qu'il parte joyeux — la terre lointaine. Quand il a disparu, elle se jette dans les bras des vieux parents et les console. Au deuxième acte, en la vieille salle calme et lumineuse, tous trois attendent l'enfant chéri, qui va revenir enfin... Les amis de Jean, et des amies de Kaatje interrogent aussi la route. Ils donnent prétexte au musicien d'évoquer une sarabande, un peu mélancolique. Or voici que la porte s'ouvre. C'est lui ! Mais il n'est pas seul. Avant d'entrer, il explique qu'il a ramené sa " femme ". Le père s'indigne : " Nos fils, à présent, ne nous demandent plus conseil "... " Que l'étrangère s'en aille ". La révélation a percé le cœur de la pauvre *Kaatje*. Elle a étouffé un cri d'oiseau blessé dans sa poitrine... La mère implore le pardon de son fils. Le père cède, et Pomena prend place au foyer. Le troisième acte nous montre l'italienne souffrant de nostalgie. Des chanteurs, de son pays, ont passé tout à l'heure. Leur musique, sur la neige, a laissé comme un rayon du grand soleil natal. Ici, le ciel est brumeux, l'hiver est triste et froid. Elle veut fuir. L'artiste refuse. Pomena s'emporte. Elle s'en ira seule.... Il n'en faut pas davantage. Jean la laisse partir. Puis il tombe, la tête entre les mains ; il se désespère. Des cloches sonnent complies. La mère et Kaatje rentrent des vêpres. Discrète, *Kaatje* éloigne la maman. Elle s'assied au carreau et, gentiment, mêle les fils ténus de lin, en fleurs légères de dentelle. Sa chanson dissipe la douleur du peintre, comme par enchantement. Il se lève, regarde longuement, par la verrière large ouverte, où Kaatje, en robe d'or, brille, fraîche et jolie, et rose comme tulipe printanière, — le paysage verdoyant, avec son moulin lent, là-bas, et les pommiers fleuris. Il est sauvé. La voix de la terre patriale parle à nouveau en lui. Il va peindre ces paysages, où vibre aussi toute la beauté. Et puis... les bras frêles de *Kaatje* déjà l'ont enlacé ; sa jeune joue frôle ses lèvres...

M. Victor Buffin a enveloppé cette charmante affabulation d'une musique nuancée, menue et subtile, infiniment agréable. Elle a, cette musique, la patine d'un vieux tableau. Elle fait flotter sur le décor — d'un Vermeer de Delft — une fine atmosphère discrètement sonore. Les précédentes compositions du musicien étaient remarquables par leur force, par leur allure fougueuse, aussi, par la recherche des harmonies, toujours très adéquates au sens des poèmes, dans les mélodies ; d'une belle homogénéité dans les pièces concertantes. La distinction reste la caractéristique de son travail. J'ai l'impression, toutefois, que M. Buffin se fût senti mieux à

l'aise dans un sujet plus vigoureux, et je pense qu'il a grand tort d'astreindre son inspiration mélodique à une rigueur, à une synthétisation dans l'expression harmonique, qui lui coupe trop tôt l'essor. Le goût peut être un danger, qui fait craindre l'expansivité libre, le hors-d'œuvre, la faute... Quoiqu'il en soit, la partition de *Kaatje* a de nombreuses qualités. Elle mérite ce premier éloge d'être fort bien écrite pour les voix : la déclamation est excellente. L'orchestration est d'une grande sûreté, très lumineuse toujours. Quelques pages sont d'une inspiration délicate. Les introductions du premier et du deuxième acte sont certainement de remarquables morceaux symphoniques. La chanson de la dentellière est exquise. M. Buffin a intercalé quelques motifs populaires flamands : *les chœurs d'hommes et de femmes* et le couplet de la servante. Ils jettent une note pittoresque dans l'ensemble.

L'interprétation de *Kaatje*, sa présentation, furent très soignées. Mlle Heldy, *Kaatje* poétique, est bien digne de retenir le jeune artiste. Mme Charney, qui remplaça au pied levé Mlle De Georgis, souffrante, prête son caractère de brune ardente au rôle de Pomena ; M. Girod, silhouette fort bien Jean ; citons aussi les interprètes du Père, M. de Cléry, de la mère, Mme Bardo. M. Otto Lohse dirigeait : il eut beaucoup de succès, et remplaça l'auteur, trop modeste, que le public réclamait au chu du rideau. M. le baron Buffin, brillant officier, il est commandant d'Etat-major, et officier d'ordonnance du Roi Albert — ce qui ne l'empêche pas, on le voit, de faire de la *vraie* musique — craint-il le feu des bravos ?

René Lyr.

* * *

Le même M. Lohse diriga le premier " extraordinaire " concert Ysaije. Le programme en était tout entier consacré à Wagner. L'ineffable *Prélude de Tristan* fut pris par le célèbre cappel-meister dans un mouvement d'une lenteur désespérante — j'entends, désespérante parce qu'il ne met d'accent dans les mouvements. Il semble ne pas sentir — j'ose ce sacrilège froidement — la passion, la sublime passion qu'il y a sous cette langueur vespérale et voluptueuse. Si son intention fut de ménager la transition avec la *Mort d'Yseult*, qui suivait immédiatement, le moyen est regrettable. La *marche funèbre de Siegfried*, et *Tanhäuser* furent trahis aussi par l'éminent chef d'orchestre. La partie vocale était tenue par Mme M. Kurt et M. Hensel. Ils chantèrent bien le duo de la Walkyrie. — Signalons pour ce mois : le troisième concert des *Compositeurs Belges*. Au programme : la *sonate* de G. Lekeu, le *trio* de Vreuls, deux pièces pour piano de A. Van Dooren, et des mélodies de Sarly. — Intéressante séance, par Mlle G. Schellinkx violoniste et Marguerite Rollet, de la Monnaie, Salle nouvelle. Mlle J. Samuel y donne aussi son concert amuel, où nous remarquons quelques lieder de sa composition, fort bien venus. Le quator Capet nous offre sept séances délicieuses, dont la dernière aura la collaboration du jeune pianiste Richards. Le quatuor Carpay interprète plusieurs œuvres religieuses de Tinel, avec A. de Boeck, organiste. Le quatuor *Schörg* révèle, au cercle artistique, un quatuor de E. von Dohnanyi, œuvre puissante, magistrale. — S'inspirant de M. P. Ginisty, Mmes la vicomtesse de Sousberge et la comtesse d'Oultremont composent un programme d'œuvres de Souverains authentiques : le prince hindou Soudraka, Napoléon, Louis XVIII, Frédéric le Grand. Poèmes, chœurs, ballet, drame, avec musique archaïque de Mélant.

R. L.

Nomination. — C'est M. Paul Lebrun qui vient d'être désigné à la succession de Léon du Bois comme directeur de l'Ecole de Musique de Louvain. Né le 21 Avril 1863, l'excellent

compositeur a donné plusieurs poèmes symphoniques, des chœurs, des mélodies, et un opéra *La Fiancée d'Abydos*. Il était professeur au Conservatoire de Gand.

Fédération des Artistes Wallons. — Le comité définitif de la section musicale — dont S. I. M. est l'organe officiel — vient d'être constitué. En font partie : MM. Eugène et Théo Ysaije, Mathieu Crickboom, Victor Vreuls, Joseph Jongen, Sylvain Dupuis, A. Biarent, N. Daneau, René Lyr. A l'occasion de l'exposition de Mons, en septembre, des auditions de musique, moderne surtout, seront organisées par ce dernier, avec le concours de virtuoses wallons.

LE FORGERON DE LA PAIX

Première représentation, au Théâtre lyrique néerlandais d'Anvers, du drame lyrique DE SMID VAN DEN VREDE (le Forgeron de la Paix), paroles de M. Monet, musique de M. Schrey.

Ce titre — d'une chanson populaire — n'évoque pas précisément le sujet de la pièce de M. Monet. Le *Forgeron* et la *Paix* qu'elle chante sont vraiment peu... banals. Qu'on en juge.

Le village de frontière anglo-écossaise Gretna-Green est célèbre par la facilité avec laquelle on y convole, sans péage, en justes noces. La légende a personnifié ce séjour sous les aspects d'un forgeron gai marieur. Ce forgeron — Fergus Macdonald — habite les rivages du lac Lomond, au pied de la montagne Ben-Lomond. Chaque année, aux fêtes de la Pentecôte, il unit les couples désireux de contracter mariage. Il remet aux époux un anneau d'acier forgé par les gnomes, habitants des cavernes de Ben-Lomond. Cet anneau possède le magique pouvoir de rendre à jamais fidèles ceux qui le passent aux doigts. Toutefois, ce merveilleux privilège cesse dès qu'un rayon de soleil vient à toucher la bague avant qu'elle soit ouvrée. Un sortilège maléfique le remplace, qui disjoint les époux. Or, depuis les siècles, deux clans (tribus écossaises) sont en guerre. Les Macdonald et les Macfarlane. Ceux-ci ont vaincu naguère les ancêtres du forgeron et pour prix de la victoire, exigé leur plus belle fille pour un de leurs gars. Cette union fut tragique : la jeune épousée s'étant jetée, et noyée, dans le lac Lomond. Depuis, son fantôme apparaît, au clair de lune, chaque fois qu'une Macdonald sacrifie son amour et se laisse unir contre son gré. C'est la Dame Blanche, dit-on. Un *caïrn*, tas de pierres surmonté d'une croix, a été élevé à l'endroit d'où la victime s'est élancée. Tout passant y ajoute un caillou. C'est à côté de ce caïrn qu'est située la forge de Fergus.

* * *

Celui-ci a formé le dessein de pacifier la vieille querelle. Par le moyen des anneaux magiques, il va tenter de réconcilier les clans ennemis. Il a promis sa propre fille Nelly à Robert Macfarlane. — Nous sommes au point du jour. Le *bag-piper*, joueur de cornemuse de la tribu Macdonald aime la fille de Fergus en silence. Il sait qu'elle est destinée à Robert et il en souffre, mais la Dame Blanche lui apparaît et lui annonce que tout espoir n'est pas perdu. Evan s'éloigne. Le forgeron apparaît. Il vient réclamer aux gnomes les anneaux d'épousailles, pour la cérémonie du lendemain. L'une des bagues est inachevée. Fergus la prend quand même, se promettant de la finir. Les gnomes fuient, car l'aube s'éclaire, et Nelly s'approche. Il lui a semblé dans son sommeil entendre le chant mystérieux de la Dame Blanche. Son père l'attire auprès de lui, il lui demande si nul autre sentiment ne l'empêche d'aimer Robert ; sur sa

réponse affirmative, sans y prendre garde, il lui remet l'anneau fatal. Restée seule, la jeune fille invoque la Dame du lac et la supplie de lui pardonner le mal qu'elle pourra faire à un cœur ignoré. Elle a levé la main; à cet instant même, le spectre de la morte écarte les branchages derrière lesquels le soleil s'est levé : un rayon vient glisser sur le métal.

Au deuxième acte, c'est la fête du mariage. Elle a été un peu troublée par Evan qui chanta la triste ballade de la Dame Blanche. La fiancée le lui a reproché avec violence, ce qui révèle au pauvre joueur de cornemuse qu'elle aime vraiment Macfarlane. Ici se placent les rites nuptiaux, d'une allure plutôt comique. Puis c'est le troisième acte, devant la forge de Fergus. La nuit règne, les derniers feux de joie s'éteignent sur les côteaux. Evan clame sa détresse, tandis que le forgeron et ses hôtes conduisent à leur home nuptial les nouveaux mariés. Mais à peine Robert et Nelly se trouvent-ils seuls, que la jeune femme repousse son mari. Le pouvoir de l'anneau s'exerce. Robert, indigné, court ameuter sa tribu. Nelly implore la Dame Blanche; elle a senti, confusément, qu'elle aimait quelqu'un d'autre... Le fantôme, quoiqu'invisible, lui révèle qu'elle saura le nom de l'aimé aux premières lueurs du jour. Bientôt, Evan arrivé, et les jeunes gens s'expriment leur passion. Robert revient sur ces entrefaites, accompagné de ses partisans. Il brise le balai magique, symbole du pouvoir de Fergus, et il en jette les débris dans le lac, ce qui suscite un tremblement de terre. Robert reproche à Fergus d'en être cause, et d'avoir abusé le peuple par ses sortilèges. La foule maudit le forgeron. Soudain, le sol s'entr'ouvre, et Fergus y disparaît. Les Donald chassent les Farlane. Nelly tombe dans les bras d'Evan. La Dame Blanche, alors, annonce qu'elle n'apparaîtra plus, *puisque jamais plus, un cœur de vierge ne sera sacrifié à la chimère de la paix.*

Le caïrn se fleurit de roses, les cloches sonnent, et le peuple entonne des chants d'allégresse. " *L'amour est libéré. La paix sur terre ne vaut pas le sacrifice d'un amour. L'amour, c'est la vie, et la vie, c'est le combat !* "

* * *

Tel est le symbolisme de cette œuvre étrange. Vouloir pacifier les peuples est chimère. L'amour entre les races différentes est impossible. Des forces obscures et mystérieuses s'y opposent, au nom du passé, au nom des morts qui ont souffert et dont les âmes nous dirigent. La terre elle-même fait une tombe à l'idéal, au rêve fou du forgeron. Il faut bien accepter la loi de la vie.

* * *

La partition de M. J. B. Schrey est bâtie selon la formule wagnérienne. On peut grouper en trois catégories les quelque trente thèmes qu'elle fusionne : les thèmes de personnes, les motifs évoquant les objets (l'anneau, le balai, le soleil celui-ci est des plus significatifs de l'ouvrage), enfin les thèmes représentatifs d'idées ou de sentiments. Evidemment, ils sont modifiés sans cesse. L'orchestration offre quelques particularités : chaque groupe d'instruments, encore une fois suivant la tradition wagnérienne, est représenté par quatre unités. Tubas et bassons sont au complet. Quatre bugles, quatre saxophones complètent l'ensemble instrumental qui comprend 84 exécutants. M. Schrey a tiré de puissants effets de cet orchestre. Le seul reproche qu'on pourrait lui faire est que les voix sont écrasées sous son déchaînement. Signalons parmi les pages remarquables : la forge des gnomes avec le martèlement des bijoux magiques rendu par une sorte de carillon qu'accompagnent, en sonorités fantastiques, les instruments à vents. Cette scène est très curieuse. Des rythmes très animés

LE CARNAVAL A BALE

dessinent l'acte du mariage, où la Ballade de la Dame Blanche fait passer sa mélancolie, en un motif archaïque d'une grande simplicité. La scène entre Nelly et Evan, aux effets gradués savamment, est d'une belle ampleur. Le cortège des noces met en scène une foule bizarrée, extrêmement pittoresque dans les costumes écossais, de cent cinquante personnes. Le chœur est de puissante sonorité. Quelques pages d'un vif intéret musical, au 3e acte, surtout le duo d'amour, qui marque le sommet émotif de l'œuvre. Un charme mystérieux empreint l'adieu du fantôme. L'allégro final est d'une belle envolée.

M. J. B. Schrey a attesté une fois de plus, dans le choix de son livret, et dans son effort musical, de la ferveur, du respect et de la conscience artistiques qui l'animent. Je lui réitère mon admiration. Le *Forgeron de la Paix* est l'œuvre d'un musicien consommé, d'un artiste sincère, autant que probe et modeste. Elle est en tous points digne de l'accueil enthousiaste que lui a fait le public anversois, et nous espérons qu'elle se maintiendra au répertoire. M. Henri Fontaine a monté le *Forgeron de la Paix* avec un luxe de mise en scène un peu naïve. L'interprétation mérite tout éloge : Mme Seroen (Nelly) ; MM. Collignon (Fergus), Bol (Evan), Daman (Robert) ; Mlle Buyens (La Dame Blanche), Mlle Noos (un gnome).

L'orchestre, sous la conduite de l'auteur, son vaillant chef, fut d'une homogénéité, d'une sûreté, d'une souplesse admirables.

C'est avec joie que nous inscrivons la nouvelle victoire que remporte le Théâtre lyrique belge, que M. J. B. Schrey a tant servi depuis dix ans. La plupart d'entre nous lui devons en effet la révélation de nos ouvrages. Notre satisfaction est doublée cette fois, puisque celui qui fut à la peine est à l'honneur.

PAUL GILSON.

Étranger

LE CARNAVAL A BALE

La "*Basler Festnacht*" n'a pas l'universelle renommée des carnavals de Venise ou de Nice. Elle n'en a pas moins sa précieuse originalité, elle mérite bien d'être mentionnée dans une revue de musique.

La population de Bâle, environ 140,000, ne comprend guère que 22,000 bourgeois de la ville. Le reste est formé par des Suisses de divers cantons, des Badois, et beaucoup d'Alsaciens, émigrés après la guerre. Malgré ce mélange des nationalités, Bâle a su conserver intact le vieil usage médiéval des *montres* et des défilés et lui garder un caractère local tout à fait curieux. Voici comment les choses se passent :

Un mois avant les jours gras paraît dans un Bulletin Officiel de la Ville, un arrêté autorisant temporairement l'exercice du tambour jusqu'à neuf heures du soir. Et aussitôt commence, dans tous les quartiers à la fois, la plus extraordinaire débauche de tambourinage qui se puisse concevoir. Malheur à qui n'apprécie pas le son de la peau d'âne ; il vaut mieux pour lui s'exiler de sa bonne ville de Bâle. De toutes les maisons, durant ce mois sonore, sort une voix percutante et grave produite par le "*Basler Trommel*", sorte de grosse caisse claire mesurant jusqu'à 60 centimètres de diamètre et autant, sinon plus, de hauteur. Partout la vibration se propage et le bruissement s'étend.

Cette tyrannie du tambour est essentiellement bâloise. Partout on joue du tambour — un des plus vieux instruments du monde — mais nulle part on n'a érigé ce jeu en véritable sport

national ! Que dis-je ! C'est un art, avec ses lois, ses traditions et ses manifestations. Car l'artiste ne se borne pas à promener sa caisse dans les rues. Il existe de véritables Concerts de tambour, dont l'auditeur le plus prévenu est obligé de reconnaître le caractère musical. Dans les mêmes salles ou s'exécute en temps ordinaire le répertoire habituel de nos concerts symphoniques, se groupent 20 ou 30 tambours, pour donner à un public attentif un avant goût des délices du Carnaval. C'est comme une répétition générale. La salle est comble, et on n'enlèvera à aucun des Bâlois l'idée qu'une exécution de ce genre ne vaut pas celle de n'importe quelle œuvre, fut-elle d'un maitre reconnu et populaire.

Le succès unanime de ces concerts, l'entrainement de tout un peuple de tambours, prépare à la grande solennité du *Morgenstreich*. C'est ainsi que s'appelle le premier acte du Carnaval. Il a lieu, non pas le mardi gras, mais huit jours plus tard, dans la nuit du dimanche au lundi. A quatre heures du matin, tout la ville en attente s'ébranle aux sons d'une infinité de rataplans, patiemment étudiés. Une douzaine de groupes appelés *cliques* se sont formés dans les différents quartiers. Chacun organise un cortège à sa guise et, sans se soucier des groupes, comprend son orchestre obligé, de tambours bien souvent aussi de petites flûtes, qui encouragent le sentiment mélodique, et enfin des lanternes. Oui, de gigantesques lanternes portées à dos d'homme et sur lesquelles sont représentées force charges et caricatures burlesques, grotesques, sans pitié pour toutes les célébrités bâloises. Ainsi par exemple pour tourner en ridicule la commission du Nouveau Musée de Bâle, commission qui siège depuis des années sans pouvoir aboutir, on dressera un énorme colimaçon, portant l'édifice futur du Musée, et dont la coquille peinte, éclairée à l'intérieur, montrera les différents membres de la commission ; le tout sera sur les épaules de masques costumés en gardiens de Musée avec un grand point d'interrogation en fer blanc sur leur casquette. Il n'en faut pas plus aux Bâlois pour descendre dans la rue en pleine nuit d'hiver et suivre allègrement la poussée de la foule enchantée.

Puis le jour du lundi se lève, la foule se disperse et retourne à ses occupations. Quelques bandes d'enfants parcourent encore les rues en tambourinant, afin d'entretenir l'atmosphère vibratoire, et de ne pas interrompre le règne de " Peau d'âne ". Mais bientôt arrive l'après-midi. C'est alors que cortèges, cliques etc.... déploient toute leur gloire. Des cavaliers précèdent les goupes, et un *tambour-major* guide les fidèles tambours. Il n'y a pas bien longtemps encore que ce tambour-major jetait en l'air une canne à la pomme dorée.. Les trolleys modernes ont condamné cette fantaisie. La foule n'en est pas moins excitée. Les masques circulent. Les chars s'avancent pourvus de leurs décorations, de leurs groupes satiriques ; serpentins et confettis sont de la partie, et des oranges sont lancées d'en bas aux spectateurs des fenètres, non sans quelques bris de carreaux. Nous sommes ici dans les conditions habituelles et tout s'achève normalement, à grand renforts de tambours, comme bien on peut le penser.

Tel est le Carnaval de Bâle. Sa musique est de persuasion, et elle sait faire vibrer tout une population par le seul choix des rythmes. L'historien pourrait ici ouvrir le cycle de ses érudites considérations. Comment en plein XXe siècle le simple percussion rythmique suffit elle à toute une vie musicale ? Par quels secrets, par quels procédés arrive-t-on à musicaliser le tambour et à l'introduire en soliste jusqu'au cœur du concert ? Pour répondre à tout cela il faudrait étudier de plus près que nous ne pouvons le faire, la technique des *batteurs* bâlois. Leur art se transmet par tradition ; on peut à peine le noter, et je ne me figure pas bien comment on en donnerait la représentation graphique et scientifique. Tout ce que j'ai remarqué c'est la lenteur du tempo, (environ 95 pas à la minute). Plus les rythmes sont retenus et mesurés, plus la foule se sent attirée et les suit. Un jour peut-être publiera-t-on le répertoire du *Bassler Trommel*. Ce serait une œuvre à tenter.

Ad. Zinsstag

Extrême Orient

WESTHARP ET LE POINT DE VUE ORIENTAL EN MUSIQUE.

Nous avons reçu la lettre suivante de notre excellent collègue Gabriel Lefeuve et nous nous empressons de la communiquer à nos lecteurs.

Mon cher ami,

Dans son numéro du 15 janvier La Revue Musicale S. I. M. a présenté sous la signature de son correspondant de Tokyo, Ingram Bryan, des idées assez nouvelles et qui nous montrent de quel point de vue nous devons nous autres Occidentaux, juger la musique d'Orient. Vous souvenez-vous d'avoir déjà entendu soutenir une thèse semblable par notre collègue A. Westharp, au grand scandale de beaucoup d'entre nous ? Vous souvenez vous de la propagande acharnée, et toute récente encore de notre collègue, en faveur de la prééminence de la musique orientale, sinon en pratique du moins en théorie? Ici c'était un article du *Bulletin de la Société Franco-Japonaise* de Paris (sept. 1911), une causerie à la *Japan-Society* de Londres sous ce titre hardi : " Japan ahead in music " (Le Japon à la tête du mouvement musical), et enfin une conférence au musée Guimet le 30 mai de l'année dernière, conférence qui restera fameuse par l'ampleur de ses développements et par la très curieuse musique de koto, dont Mlle Utagawa voulut bien l'illustrer.

Or Westharp, nous devons le dire à l'honneur de la perspicacité occidentale, Westharp va encore plus loin que Bryan. L'évangile qu'il s'efforce de prêcher devant nous avec un zèle communicatif est celui-ci :

Tout d'abord — tel un Walther des Maîtres Chanteurs, ombre théâtrale de notre grand révolté Jean-Jacques — Westharp fait table rase de toute notre technique musicale occidentale. La musique dont il fait honneur aux races de l'Orient — et pourquoi pas ? — c'est celle au passé plusieurs fois millénaire, épandue partout comme la fleur des champs, recueillie aux lèvres du peuple, libre dans son rythme et dans son intonation. C'est le folklore, seul chant naturel, seule expression directe de l'âme, seule source saine de l'idéal ! Ce ne saurait donc être ce qu'il appelle lui-même : " un art atrophié dont notre inconscience tire vanité, un produit tératologique né d'hier dans la couveuse de Jean-Philippe Rameau, déformé par nos systèmes, nos instruments, notre notation grossière... "

Westharp, pour atteindre le concept oriental, se libère de toutes barres de mesures, s'indigne abondamment contre nos instruments à tempérament égal, appelle de ses vœux une notation nouvelle, une lutherie invraisemblable, qui ne reculerait pas devant la division de l'octave en 104 parties. Il s'efforce surtout d'échapper à cette sorte d'envoûtement que notre mélodie subit de la part de l'harmonie. Il conjure la magie des gammes qui torturent notre musique dans l'étreinte barbare des deux modes majeurs et mineurs, libère la tonalité des séductions de la polyphonie scélérate. Westharp retrouve le charme de la mélodie pure.

Ainsi redevenu monodiste conscient, et ayant rejeté tout européanisme, Westharp nous dévoile les principes d'un orientalisme intégral.

Ceci consiste avant toutes choses, à s'efforcer de goûter le son pour le son, — à écouter chaque note isolée, ou au plus par groupe de deux, de trois, — à puiser notre émotion dans les seules variations d'intensité de cet élément sonore, dans le crescendo et le decrescendo qui est

toute sa vie psychique. Nous arrivons ainsi aux antipodes de notre accoutumance, et nous pouvons passer à l'étude d'axiômes comme ceux-ci :

La lenteur du mouvement sera proportionnelle à l'importance du sentiment à exprimer, — le maximum d'effet s'obtiendra donc par un rallentendo, non par un precipitendo, — La descente vers le grave, et non l'ascension vers l'aigu est dynamique, — la dissonance doit être la normale et la règle, la consonnance l'exception, etc....

Voilà les secrets de cette adaptation à la musique orientale, que nous a livrés Westharp, avant de partir lui-même vers ces régions lointaines, encourager tous ceux qui tentent le réveil de la culture des musiques indigènes. Westharp est parti pour saluer de la part du jeune Occident Misaelidés en Grèce, Meschakah à Damas, Sourindo Tagore à Calcutta, et Tomoyeshi Tomiogi à Tokyo. Et c'est en vain que, de Smyrne à Honolulu, les nations achèteront nos harmoniums, clameront nos cantiques dans les écoles, se rueront vers nos phonographes, organiseront des fanfares et des conservatoires à l'instar de Paris ou de Berlin.... Westharp est bien résolu à prêcher la bonne parole jusqu'au pays du Soleil Levant et du Matin Calme.

Ces idées sont nouvelles. Elles paraissent encore subversives. Mais le fait même qu'elles se présentent simultanément à Paris, Londres et à Tokyo, sous la plume d'un Bavarois comme Westharp, ou d'un Américain comme votre collaborateur I. Bryan, prouve bien qu'elles reposent sur quelques réalités. [1] Au lieu d'examiner la musique orientale au point de vue Européen, nous nous mettons enfin à la considérer de son propre point de vue, ou de ce qui nous semble tel. Demain, avec Westharp, nous arriverons à regarder l'Occident musical avec la mentalité d'un oriental. Pourquoi pas ?

Croyez bien.....

GABRIEL LEFEUVE.

[1] Elles étaient doucement formulées (à la Boîte à Sardines) dans une conférence de M. de Ménil sur *la Musique de l'Avenir* ce dimanche 2 mars dernier.

Les faits du Mois

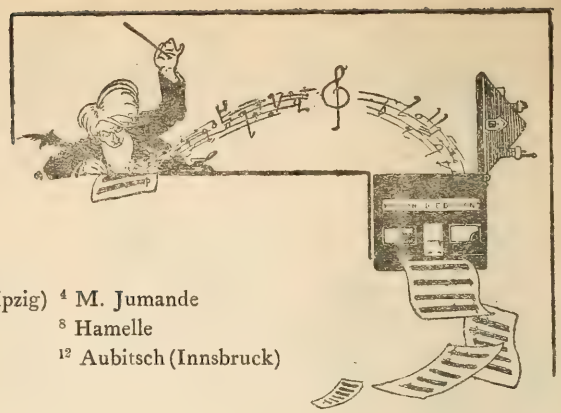
10 FÉVRIER AU 10 MARS

Réveil annuel de la Momie de Mr Fanelli, atteinte de la fameuse maladie du sommeil depuis 1883. Le Dr Gabriel Pierné la présente aux spectateurs du Châtelet. Une foule cruelle, en constatant la maigreur squelettique de la rescapée ricane férocement. ❧ *Cédant aux pressantes démarches de MMrs Xavier-Leroux et Albert Carré, l'autorité ecclésiastique a accordé exceptionnellement aux cloches qui ont signé un engagement à l'Opéra-Comique pour la création du Carillonneur, une dispense du traditionnel voyage à Rome qu'elles auraient du précisément accomplir au moment où passera cet ouvrage.* ❧ *Le violon d'Ingres : les gens de lettres continuent à envahir méthodiquement le domaine de la musique : le Figaro nous apprend que Georges Casella exécute des Concertos de Bach aux Thés-Marigny, Comedia nous révèle que Mr Gabriel Faure a pris la Direction du Conservatoire et le programme officiel du théâtre des Arts nous affirme qu'Ernest Gaubert est l'auteur de la partition du Rêve. L'outrecuidance des amateurs devient réellement stupéfiante!* ❧ *L'affaire de W. Rust, le Précurseur rétrospectif, trouble profondément la conscience des amateurs de musique ancienne : on se documente fiévreusement sur les petits-fils de Monteverdi pour découvrir la part de responsabilité qu'ils peuvent avoir dans le génie de leur grand-père.* ❧ *Melle Lucienne Bréval a commencé à Monte-Carlo un salon en point de Beauvais qu'elle compte venir achever à Paris.* ❧ *Claude Debussy inflige aux plus illustres virtuoses contemporains une petite leçon de piano. Malheureusement il a cru devoir flatter les plus basses passions de la foule en donnant d'un de nos généraux (le Général Lavine, précise le programme) une caricature révoltante d'inconvenance. Les antimilitaristes exultent, mais l'auteur de cette injurieuse bouffonnerie sera poursuivi pour outrages à l'armée.* ❧ *L'Association des Concerts Colonne n'a pas joué la Damnation de Faust.*

SWIFT.

Croquis d'Emmanuel Barcet.

L'Édition Musicale



[1] Durand [2] Novello [3] Hofmeister (Leipzig) [4] M. Jumande
[5] Demets [6] Rouart Lerolle & Cie [7] A. Z. Mathot [8] Hamelle
[9] A. Leduc [10] Elkin (London) [11] Janin (Lyon) [12] Aubitsch (Innsbruck)

POUR ORCHESTRE. — Nous avons ici, tout d'abord, une série de petites partition d'orchestre dont l'apparition réjouira tous les amis de l'école française moderne, surtout les chefs d'orchestre étrangers. Car, dans le monde entier, une curiosité singulière commence à s'emparer du public. On s'aperçoit — non sans stupeur — que, pour avoir du nouveau, en fait de musique symphonique, il faut tourner les yeux vers la patrie de Boïeldieu et d'Auber...! Rompant avec les traditions cachottières de l'édition musicale parisienne, une maison libérale (1) nous comble de ces petites partitions d'étude. Ainsi paraissent la *Rhapsodie pour clarinette* et orchestre de **C. Debussy,** le *Joli jeu de furet* et un extrait d'*Au jardin de Marguerite* de **Roger-Ducasse,** les *Valses Nobles* de **Ravel,** et ces inoubliables *Evocations* de **Roussel.** Œuvres que connaissent nos lecteurs par les comptes rendus des concerts, et sur lesquelles ils n'attendent pas de nouveaux commentaires.

D'autres visions symphoniques nous parviennent sous forme de réduction de piano. " *C'est nous, les faiseurs de musique et de rève* " (2), clame un vaste oratorio de **Edward Elgar** (2), " *The Music Makers* " habile certes, et digne de louange, mais d'un art qui se rattache à l'école de Leipzig, celle de Mendelssohn, et de Reinecke. Que M. Elgar ne nous en veuille pas, nous sommes si mal placés, de ce coté du détroit, pour juger un style dont aucune aggressivité ne vient altérer la confortable humeur ! — Par contre l'excellent **Paolo Litta** et sa *Déesse Nue*, (3) (poème ésotérique, pour piano, violon, triangle et danseuse) mettent nos nerfs entraînés à une dure épreuve. Nous avons déjà parlé des idées esthétiques dont Litta poursuit la réalisation, il convient d'ajouter que sa musique, ultra-surchargée, doit nécessairement réclamer l'aide et le complément d'une plastique nue. La danseuse dévêtue fera jaillir ces formes enchevêtrées ; il faut un corps sous ce vêtement sonore. Pourquoi le Théâtre des Arts ne tenterait-il pas l'expérience ?... — Deux sommeils nous invitent à l'apaisement : celui de **Guy Ropartz,** *A Marie endormie* (1) et celui de *Canope* (1) de **Gustave Samazeuilh,** l'un d'une adorable douceur, tout en teintes plates et qui rappelle le divin Chausson, l'autre bruissant, frémissant, abondant et largement développé, à la manière de d'Indy.

PIANO A DEUX MAINS. — C'est au détour du clavier que nous attend le gros des troupes musicales. Tenons-nous bien. Si nous cédons à l'aimable *Persuasion* (4), valse lente de **Claude Chandon de Briailles,** bientôt surgira la *Musique dans l'ombre* (5), de **René Chansarel,** et les *Feuilles d'Album* s'agiteront sous les mains expertes de M. **Edouard Bron,** (5) ou de M. **Philippe Jarnach,** (1) pour laisser passer le subtil **Erik Satie,** le musicien de la *Porte Héroique du Ciel*, des *Gnossiennes*, des *Pièces Froides* (6) et des *Préludes*

Flasques ! (5) Les éditeurs s'arrachent maintenant ce recordman de l'amorphie, qui a juré de mettre à quia la tonalité et la carrure. Tout se tient cependant dans ces pages, parce que rien ne s'y tient. C'est-à-dire que l'absence de toute forme convenue produit, en fin de compte, une impression de satisfaisante logique. Mais que Satie prenne garde! S'il construit, il est perdu.

Derrière ces fourrageurs, qui fondent sur nous en ordre dispersé, j'aperçois **Roussel** et sa *Sonatine* (1) de précision, à laquelle on ne peut guère résister. Albert Roussel est en train de se faire un style. Sait-on ce que cela représente d'indépendance et de conscience artistique ?... **Jean Neymarck** préfère se servir d'armes habituelles et sa *Sonate* (6) logiquement paisible, intéressante d'ailleurs, révère les classiques. Mais que dire de M. **Artance** qui s'édite lui même et qui certainement on ne saurait reprocher de manquer d'ingéniosité, dans sa *Sonate Bi-harmonique* ou dans sa *Sonate des quatre éléments ?* Si j'avais la place je distinguerais en M. Artance l'homme à idées et le compositeur. L'un nous montre les quatre états du monde, comme s'il avait étudié avec Arfagard lui-même, il s'impose à nous par son *Torrent, pièce bi-mondale, style du XVIIIe siècle*, par son *Ruisseau, pièce omnitale, style du XIXe siècle* et par sa *Mer, pièce sextonique, style XXe siècle*. Mais l'autre, le musicien ne me semble pas avoir trouvé par ces détours de l'intellect de nouvelles voies vers une musique inconnue. Ces sonates, malgré leurs intentions restent de la musique, de la bonne et solide musique, où plane un parfum d'orgue et qui révèlent un homme ami de l'art. Les conceptions hardies qui les ont inspirées (suppression des barres de mesure, armature sur une seule des deux portées etc...) ne donnent pas un résultat sensiblement différent de ce qu'on peut attendre de notre muse occidentale, depuis qu'elle a passé par les bras d'un Schumann ou les mains d'un César Franck. Pourquoi, oui, pourquoi ?

MM. **Machabey et Dupin,** ne me laissent pas le loisir de méditer cette question. Les *Six Préludes brefs* (6) du premier et la *Sonate* (1) du second, s'élancent en bon ordre pour nous rappeler que tout n'est pas rose dans la vie, fut-elle musicale. Il faut faire front contre une telle musique, je veux dire qu'il faut la prendre absolument au sérieux, ou la fuir. Car elle est faite de pure expression subjective. Sans souci des charmes de la forme, sans préoccupations pittoresques, sans égard pour le plaisir sensuel de l'oreille, sans craindre ni le dieu de l'Ecole ni le diable de la Critique, les musiciens de ce groupe, auxquels on pourrait adjoindre Fanelli, par exemple, se prennent à extérioriser violement, crûment, agressivement l'âpreté de leur moi. Et c'est encore, et toujours de la musique, notre art ayant justement cette supériorité sur tous les autres de ne pas faire partie des Beaux-Arts. Mais oui, c'est l'*informe hurlant* dont parlait Hugo, et dans lequel le dynamisme de l'expression est tout, veut être tout, aux dépens de tout. Chose singulière le Français, si sociable, si enrubanné jadis, aux temps des Fêtes Galantes représente aujourd'hui en Europe ce que le musicien peut avoir de plus intraitable, de plus jaloux dans l'expression des sentiments personnels.

Mais échappons nous en suivant les *Sillages* (1) de **Louis Aubert** fluides, ultra-modernes, et si souples, si tendrement irisés. Je les préfère à la précédente *Suite Brève* pour 2 pianos.

INSTRUMENTS. — Nous avons peu à peu obliqué vers le camp de la Société Musicale Indépendante. Nous y sommes reçus par l'admirable *quatuor de piano et archets* (1) de **Roger-Ducasse,** le compositeur le plus subtilement, je dirai presque le plus méthodiquement compliqué de cette jeune école. Le bon goût et la chaste mesure s'allient de curieuse façon chez ce musicien avec une singulier désir de la folle intrigue ; et aucun n'est plus entraîné que lui à la poursuite de l'insaisissable. Jeu dangereux, mais exquis. En tout cas bien français.

Soyons maintenant espagnols avec les *Flores de Triana* (7) de **Cassado,** capricant morceau de violon et piano. Soyons Italiens avec deux idem de M. **F. de Guarnieri** (5) *Moto perpetuo*

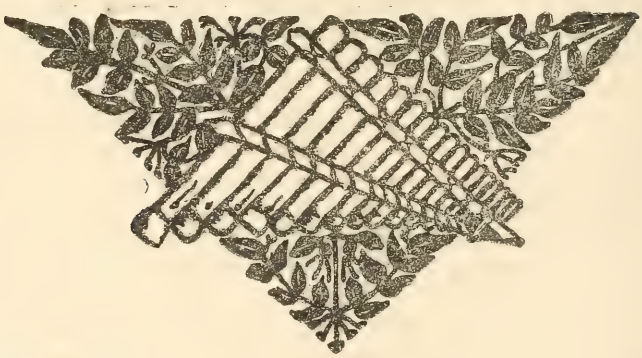
et *Sognando*. Soyons romantiques avec la *Suite* de ce nom de M. **Maurice Reuchsel**, ou encore Franc-Comtois avec les œuvres de **C. Bourdeney**, (9) de facture sérieuse et de si hautes tendances. Soyons cosmopolites avec trois pièces, violon et piano de **Bella Edvards** (5). Et redevenons enfants pour applaudir à la *Ronde des Eléphants* (5) fantaisie pour 2 violoncelles du très bien doué **Louis de Crévecœur**. Et passons, — non pas au Déluge, M. Saint Saëns nous en voudrait — mais au chant, à ce chant humain, qui mérite bien de conserver sa place à côté de la voix des instruments.

CHANT. — Peu de choses d'ailleurs. Quelques mélodies de **Maurice Reuchsel** ; deux autres de **Cyrill Scott** (10) ; et trois encore de **Philippe Jarnach** (1) ; dont on a déjà vu le nom plus haut. J'aime, je l'avoue, la touche un peu mystérieuse de M. Jarnach, dont j'ignorais l'existence, et qu'il m'est difficile de juger sur ces quelques pages.

A ce léger bagage, il convient d'ajouter quelques œuvres que réunit le lien assez lâche de la religiosité. Voici la suite des *Messes de Dumont* (11) ; que l'abbé **Brun** restitue en leur première forme, et qu'il pourvoit d'un accompagnement à 3 parties. Voici une *Cantate* (12) du Père **Zahlfleisch**. Une *Messe pour voix moyenne seule* (11) de **St Requier**, et une présentation du grégorien du Jour de Pâques (11) par l'abbé **Brun**. Enfin un essai — après tant d'autres — pour accompagner le *Chant des Offices*, par l'abbé **L. Jacquemin** (Institution St. Charles à Chauny, Aisne), dont notre ami Gastoué garantit les mérites.

Sortons de la liturgie, pour saluer le *Stabat* (7) d'**E. Moor**, écrit d'une plume aisée, le *Choral Obstinato* (1), pour voix et orgue de **Laurent Cellier** et le très poignant, très digne et très beau *In memoriam* (1) composé par **Maurice Emmanuel** sur un poème de Vallery-Radot. Que la grâce de cette musique nous sanctifie. Amen.

V. P.



Le Dîner de la Revue

croquis de Bernard Naudin

Notre seconde réunion du 11 février vint confirmer le succès de la première. Pour répondre à toutes les sympathiques adhésions qui affluèrent à nos bureaux, l'Elysée-Palace dut mettre à notre disposition son grand hall où furent dressés, par petites tables fleuries les cent cinquante couverts de nos aimables convives. Reconnu MMmes Lucy-Vauthrin, Duvernois, Valentine de Saint-Point, Toutain-Grün, Charny, Laloy, Visconti, Alice Daumas, Pepa Bonafé, Jane Leduc, Maud Germy, Marguerite Delcourt, Georgette Armand, Sirbain, Elen Carré, Alys Lorraine, Wilkszenka, Darry, Bruni, Jeanne Charrot, Madeleine Devé, Sauvaget, Suzanne et Germaine Béliard, Stephane, Dimitria... etc. MM. Gabriel Fauré, André Messager, Henry Roujon, Gervex, Alfred Bruneau, Henri Auriol, Maurice Reclus, Georges Lecomte, Léandre, Henry Barbusse, Romain Coolus, Théodore Reinach, Henri Duvernois, Eugène Lautier, Maurice de Waleffe, Jacques Rouché, Salignac, Paul Poiret, Jules Ecorcheville, de Brunoff, Henry Quittard, René Fauchois, Koechlin, Florent Schmidt, Louis Laloy, Emile Vuillermoz, Jean Lefranc, Georges Casella, Alfred Casella, Jean Laporte, A. Barrès, de Laboulaye, Grün, Delange, Vuillemin, Decroix, Bernard Naudin, Fabert, Max Lyon, Berly, le Lubez, Lucas-Championnière, Langlé, Max Rikoff, Davin de Champclos, Agache, Reifenberg, G. Lefeuve, de Méring, Léon Moreau, Gabriel Grovlez, P. A. Schayé, Desportes, Henraux, Pauton, de Beaupré, de Raime, Landowski, Reflet, Drouet, Silberer, Mayor, de Morsier, Ernest Hecht, Pollet, Schloss, Chantagnt, Eugène Max, Singer, Eddy Lévis, Lévy Alvarez, de Maublanc, Barda, Hesse, Kayser, Silberer, Roland Manuel, Jean Benedict, Grus, Prègre, Fontaine... etc., etc.

Le Maître à danser.

La Courtisane.

L'Empresse

Après le dîner, un très curieux ballet fut représenté " aux chandelles " par un groupe de peintres, de sculpteurs et de décorateurs. De délicieux Madrigaux de Gastoldi — édition de 1602 — et des Baletti chantés, servirent de prétexte musical à cette amusante reconstitution à laquelle collaborèrent Desportes et Paul Poiret. Bernard Naudin sur la viole de gambe, Drouet sur la viole d'amour et Desportes au clavecin détaillèrent suavement cette exquise partition tandis qu'en des costumes d'une étonnante fantaisie décorative, Poiret, Decroix, de Beaupré, de Raime, Reflet et Jourdan incarnaient les personnages traditionnels du Spadassin, du Prisonnier, de la Matrone, du Maître à danser, de la Courtisane et du Moucheur de Chandelles. Le succès le plus vif accueillit cette très intéressante réalisation qui fut pour les musicologues aussi bien que pour les amateurs de chorégraphie fantaisiste un régal délicat. La soirée se prolongea fort tard et nous n'osons pas avouer l'heure où s'évanouirent les rythmes de tangos, de bostons, et de danses anglaises qui entraînèrent dans leur irrésistible tourbillon nos plus charmantes invitées.

Çà et Là

La publication, dans notre dernier numéro, du très curieux document que nous devions à l'obligeance de M. Lugné-Poe qui avait bien voulu, à l'occasion de la 100me de Pelléas, entr'ouvrir pour nous les précieuses archives de l'Œuvre, a soulevé dans les milieux artistiques un vif mouvement de curiosité. On nous demande de donner quelques détails sur les premières représentations de l'ouvrage de Maeterlinck.

La création de *Pelléas et Mélisande* eut lieu le 7 mai 1893 au théâtre des Bouffes-Parisiens. Elle fut organisée par Lugné-Poe et Camille Mauclair qui en assumèrent toutes les responsabilités, recrutèrent les acteurs, négocièrent pour obtenir la salle des Bouffes-Parisiens et dessinèrent les costumes d'après des Primitifs flamands, notamment le costume de Mélisande d'après la Sainte Ursule de Memling (châsse de Bruges). Les décors étaient de M. Paul Vogler. La représentation eut lieu en matinée. Mélisande était jouée avec beaucoup de charme par Mlle Meuris ; Pelléas en travesti, par Mlle Aubry ; Golaud, par Lugné-Poe et Arkel par Emile Raymond. Le drame fut bien accueilli ; on rit un peu du " je ne suis pas heureuse " de Mélisande battue, comme il en est advenu encore aux représentations de l'œuvre de Debussy, mais la scène où Golaud fait épier Yniold à la fenêtre souleva l'enthousiasme. Yniold était Mlle Georgette Loyer, qui débutait, encore presque enfant. La presse était déférente; Octave Mirbeau, Jacques des Gachons et Jules Huret furent les premiers à fêter la victoire, et le mouvement était si bien donné, que les autres, pourtant avec quelques réticences, suivirent la même route. " L'Œuvre ", qui depuis devait nous révéler Ibsen, Gorki, Bjornstjerne, Claudel et d'Annunzio était fondée.

CORRESPONDANCE

M. Joaquin Turina nous a adressé la lettre suivante :

Dans votre numéro du 15 janvier, je lis une correspondance d'Algésiras de M. Machabey et je me crois obligé comme espagnol et andalou de mettre au point les erreurs qu'elle contient en vous priant de vouloir bien insérer ces quelques lignes dans votre revue.

Tout d'abord est-il permis d'envisager le mouvement musical de toute l'Espagne d'après ce qu'on peut entendre à Algésiras, simple bourgade tout en face du Maroc ? Tout étranger qui pénètre en Espagne, peut se rendre compte qu'elle a autant des trésors de musique ancienne polyphonique, que de musique populaire, M. Machabey ne connaît pas la musique populaire, car il se place devant une gitane au café-concert, avec de jeux des lumières et un orchestre de cuivres, et c'est de là qu'il envoie des citations empruntées à de simples compositeurs de *zarzuelas*.

Que M. Machabey cherche dans les maisonnettes blanchies à la chaux, non pas des gitanes mais de vraies Andalouses avec leurs guitares, qu'il voie ensuite les fillettes danser des seguedilles sur les places publiques et c'est alors qu'il pourra envoyer de sérieux documents sur la musique espagnole.

Ignore-t-il également qu'on acclame l'*Après-Midi* d'un *faune* de Debussy et *Ma mère l'oye* de Ravel à l'orchestre symphonique de Madrid ; qu'on répète l'*Ariane* et *Barbe-Bleu* de Dukas au théâtre royal et qu'on y attend le cycle wagnérien ; qu'on fête à Barcelone le maître Vincent d'Indy et qu'aux Philarmoniques espagnoles défilent incessamment les plus beaux artistes français et les plus belles œuvres françaises ?...

Agréez, etc. JOACQUIN TURINA.

Notre collaborateur, à qui nous avons communiqué cette lettre, nous fait tenir le billet suivant :

Je suis aux regrets d'avoir blessé l'amour-propre national d'un auteur dont j'appréciais dernièrement le talent et dont je recommandais les œuvres. Mettons si vous le voulez bien les choses au point : je sais parfaitement, et depuis longtemps qu'il existe en Espagne un fonds de musique ancienne important ; je sais qu'on joue toute la musique classique et moderne, et qu'on fait bon accueil aux artistes étrangers.

Je sais tout cela : mais ce "mouvement musical" est condensé en quelques centres : Madrid, Barcelone, Séville... *Et cela ne m'intéresse pas*, parce que la société est à peu de chose près, partout la même. Ce qui m'intéresse en pays étranger, c'est le peuple et la Province, qui ont échappé dans une certaine mesure à la civilisation, et c'est en ce sens que j'ai parlé de l'Andalousie. Je maintiens d'ailleurs ce que j'ai dit à ce sujet, et me refuse à reconnaître à l'Andalou aussi bien qu'au gitane, un sentiment musical et un trésor de musique aussi remarquables que M. Turina veut bien le dire.

Je fus à Séville, à Grenade, à Cordoue ; j'ai admiré ce qu'y ont édifié les Arabes — et j'ai rencontré partout des Français (et même des espagnols) qui ont partagé mon avis. Seule, la danse me paraît originale, et c'est ce que j'ai indiqué dans mon article.

Veuillez agréer, etc. MACHABEY.

* * *

Il vient de se fonder à Paris une Association Amicale des anciens prix de piano hommes du Conservatoire, dont le Président d'honneur est Francis Planté. Association dont le but sera surtout de bienfaisance.

* * *

EN SOUSCRIPTION. — Notre collègue le Dr. Alfred Einstein a eu l'heureuse idée de préparer une anthologie des œuvres de Luca Marenzio (+ 1599). On sait que Marenzio représente ce que la polyphonie italienne a de plus savoureux, et que son effort pour atteindre les harmonies rares et subtiles, en font un impressioniste, ancêtre de nos plus modernes compositeurs. Mais ses œuvres, en éditions originales, ne sont guère accessibles. Aussi un choix de 25 Madrigaux, en partition, formant trois volumes de 80 pages chacun, et paraissant de trois en trois mois dans le courant de 1914, sera-t-il sans doute bienvenu. Le prix de la souscription serait de 22,50 (18mk) et, après le 1er octobre 1913, ce prix sera porté à 31,25. Il y a tout lieu d'espérer qu'un nombre suffisant de souscripteurs permettra de mener rapidement à bien une œuvre utile à tous.

On peut souscrire, soit aux Bureaux de la Revue Musicale S. I. M., soit chez le Dr. A. Einstein Cuvilliés-strasse 13 à Munich.

* * *

Nous apprenons que Madame Wanda Landowska vient d'être nommée titulaire d'une classe de Clavecin créée pour elle à la *Königliche Hochschule für Musik*, de Berlin.

Nous adressons toutes nos félicitations à la charmante collègue et à la très grande artiste, mais nous ne pouvons nous empêcher de gémir à l'annonce d'une si funeste nouvelle. Paris se trouve, en effet, dépouillé par Berlin, d'une des très rares interprètes de la musique ancienne vraiment capables de nous reconstituer dans toute leur jeunesse et leur beauté, les œuvres de nos grands ancêtres. C'est à Berlin qu'il faudra désormais aller entendre Couperin et Chambonnières. Dommage ! Mais pourquoi, diable, notre Conservatoire s'est-il laissé distancer ? Faudra-t-il le dire un jour ?...

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 24 FÉVRIER 1913

L'Assemblée Générale de la Société Française des Amis de la Musique a eu lieu le 24 février dans une des salles de la maison Pleyel, mise gracieusement à la disposition de la Société par M. Gustave Lyon, sous la présidence de M. Gustave Berly, Vice-Président, assisté des membres présents du bureau, M.M. Ecorcheville, Vice-Président, Léo Sachs, trésorier, et Pasquier, secrétaire du Conseil.

Le Président donne lecture du rapport du Conseil dans lequel il est notamment rappelé ce que la Société a fait depuis sa fondation, puis exposé ce qu'elle s'efforcera de réaliser dans l'avenir. Cet intéressant rapport rencontre une approbation unanime et provoque des applaudissements.

M. Léo Sachs, trésorier, donne ensuite lecture de son rapport sur la situation financière de la Société. Il est approuvé à l'unanimité.

Le Président dit qu'usant des pouvoirs que lui donnait l'article 15 des statuts primitifs de la Société, le Conseil a apporté à ces statuts diverses modifications que l'expérience a rendues nécessaires.

Il a cru devoir néanmoins soumettre la ratification des statuts modifiés à l'Assemblée qui la vote à l'unanimité.

Il ajoute que, d'après ces statuts, le Conseil est renouvelable en son entier, mais que le nombre des membres est réduit à 28 par suite de deux démissions.

Le Comte Chandon de Briailles s'est vu, à son grand regret, obligé de résigner ses fonctions de Président, ses nombreuses occupations et ses fréquentes absences de Paris ne lui permettant pas de donner à la Société tout le temps et toute l'activité que, selon lui, son Président du Conseil a le devoir de lui consacrer. C'est avec un très sincère regret que le Conseil a dû accepter cette démission. Il conservera un souvenir reconnaissant des conseils éclairés et des témoignages de chaude sympathie que le Comte Chandon de Briailles a donnés à la Société.

Madame Michel Ephrussi a fait savoir, au grand regret du Conseil, qu'elle se trouvait forcée de cesser d'en faire partie.

Pour remplacer ces deux membres démissionnaires, le Président, d'un commun accord avec ses collègues, présente aux suffrages de l'Assemblée le Marquis de Polignac, — qui, préalablement à l'Assemblée, s'était fait inscrire comme membre bienfaiteur, ce dont il a été vivement remercié, — et M. Jacques Rouché, Directeur du Théâtre des Arts.

Il ajoute que les 28 membres sortants et rééligibles posent leur candidature.

Il est procédé au vote. Le dépouillement du scrutin donne le résultat suivant : les 28 membres sortants et les deux candidats nouveaux sont élus à l'unanimité par 154 voix sur 156 membres présents ou représentés.

En conséquence, le Président proclame ces 30 personnes membres du Conseil de la Société Française des Amis de la Musique pour deux ans à dater du 24 février 1913.

La séance a été levée à 3 1/2 heures.

A la suite de cette Assemblée, le Conseil s'est réuni et, à l'unanimité, a constitué son bureau comme suit :

Président : M. Gustave Berly, Banquier,

Vice-Présidents : MM. le Prince A. d'Arenberg, de l'Institut, Louis Barthou, Député, Ministre de la Justice, J. Ecorcheville, Docteur ès-lettres, Alexis Rostand, Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris,

Trésorier : M. Léo Sachs,

Secrétaire : M. Gustave Cahen, ancien avoué.

En outre, le Conseil, également à l'unanimité, et sur la démission de M. G. Casella a élu Secrétaire Général de la Société, M. Louis de Morsier.

N. B. — Nos lecteurs trouveront au verso de la couverture la nouvelle composition du Conseil d'Administration de la Société.

RÉUNION MONDAINE

Une réception privée, offerte par la Société à ses membres, a eu lieu le vendredi après-midi 28 février dans les salons de l'Elysée Palace Hôtel. Elle fut en tous points réussie et plus de trois cents personnes s'étaient rendues à l'invitation du Comité.

Un programme musical, important et choisi, a été interprété par des artistes du plus grand mérite qui avaient accepté, avec une bonne grâce charmante, d'apporter le mieux de leur talent à cette réunion intime.

C'est ainsi que Madame Ida Nordmann, la célèbre cantatrice, a dit, avec un charme et un style au-dessus de tout éloge des mélodies de Chausson et de Schumann. Son succès a été considérable et l'auditoire lui a fait une véritable ovation.

La Société des Concerts d'Autrefois, composée de Mlle Delcourt, de MM. Taine, Desmonte, Nanny, Blanquart et Mondain, a exécuté, avec une rare perfection, des pièces anciennes de Bach, Lovenziti et Rebet. On leur a fait fête.

Avant elle une cantatrice, œuvre inconnue du grand public mais qui s'imposera vite comme une artiste hors pair, Mlle Estelle Haertt, a produit une profonde impression pour l'art avec lequel elle a chanté l'*Ode Saphique* de Brahms, un air irlandais de Harty et une berceuse indienne.

Enfin Mlle Noëla Cousin, violoniste, un des premiers du Conservatoire les plus remarqués l'an dernier, a charmé l'auditoire par la façon délicieuse dont elle a joué des morceaux de Pugnani, Prade Martini et Couperin, transcrits par M. Kreisler. C'est une virtuose de grand avenir. Madame Doucet et Voltevra ont tenu le piano avec leur autorité coutumière.

La Société Française des Amis de la musique renouvellera, de temps à autre, les réunions de ce genre qui sont toujours si appréciées.

Le Secrétaire Général

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU SAMEDI 1er MARS 1913

La Séance est ouverte à la Bibliothèque de l'Opéra, à 4 heures, sous la présidence de M. J. Ecorcheville.

Sont présents : MM. L. de la Laurencie, Jean Chantavoine, Lionel Dauriac, Anselme Vinée, Gaston Calmann-Lévy, le Professeur Gariel, P. Cesbron, Raymond-Duval, A. Banès, M. Tenéo, E. Poirée, Docteur Marage, Ch. Mutin, F. Guérillot, Machabey, A. Laugier, A. Tessier, Mesdames M. Gallet, Filliaux-Tiger, Daubresse, Roche, Pereyra.

S'est excusé M. Peyrot.

Le procès-verbal de la dernière Séance est lu et adopté. La prochaine Séance est fixée à la première quinzaine d'avril.

Le Président rappelle que la nomination de M. Louis Barthou au Ministère de la Justice, a forcé d'ajourner la Séance de préparation au avoir lieu au Sous-Secrétariat des Beaux-Arts, le 25 février. M. Louis Barthou a demandé que cette Séance puisse se tenir dès que les Comités d'honneur et des fêtes seront définitivement constitués, c'est-à-dire, d'ici peu.

Le président rappelle à nos Collègues, que la participation française au Bulletin Mensuel International reste assez irrégulière, alors qu'elle est abondante dans les bulletins trimestriels. Il met en garde nos Collègues, contre une opinion qui s'est accréditée au moment de la fondation de la Société, qui n'a pas encore tout à fait disparu, et d'après laquelle la Société Internationale de Musique serait une Société allemande. Cette opinion erronée se trouvait encore tout dernièrement dans un article de notre Collègue M. A. Gastoué, paru dans La *Revue de Paris*. La vérité est que la Société Internationale de Musique est *Internationale*, et que toutes les sections ont même importance et mêmes voix délibératives. Le président actuel de la Société est français, son Secrétaire Général anglais, et son Trésorier allemand.

M. Ecorcheville signale la présence dans un catologue de librairie, d'un ouvrage ayant appartenu à Brossard, et dont celui-ci a fait une mention spéciale, dans son Catalogue manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Ce sont les : *Documenti armonici* de Berardi.

Le Président donne la parole à M. Anselme Vinée, pour une communication sur la Pluralité des Gammes de même série diatonique et leur harmonisation. Après la discussion de cette communication, discussion à laquelle plusieurs membres prennent part, Mme Georgiade, accompagnée par Mme Filliaux-Tiger, chante plusieurs mélodies populaires grecques. Le Président adresse à Mme Georgiade, toutes les félicitations et remerciements de l'assistance.

La Séance est levée à 5 heures 25.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie SAINTE CATHERINE, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique (Tél. 517)

BERLIN W. 35
FLOTTWELLSTR. 1

TEL. AMT. LÜTZOW
797 et 3779

LA DIRECTION DES CONCERTS HERMANN WOLFF

ORGANISE A BERLIN
DU 21 AU 28 AVRIL 1912/13

UN FESTIVAL BACH, BEETHOVEN, BRAHMS

Chefs d'Orchestre : Arthur Nikisch, Siegfried Ochs.

BERLIN 1912/13
10 Concerts Philharmoniques
Chef d'orchestre : Arthur Nikisch

HAMBOURG 1912/13
6 Concerts Philharmoniques
Chef d'Orchestre : Arthur Nikisch

La Direction des Concerts Hermann Wolff

organise des Concerts et des Conférences à Berlin et dans toutes les grandes villes du Continent.

Entreprend l'arrangement de Festivals de Musique et d'organisations cycliques

REPRÉSENTE LES ARTISTES LES PLUS ÉMINENTS DE TOUTES LES NATIONS.

EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE DE

GAND

1913 — AVRIL-NOVEMBRE — 1913

Agriculture — Horticulture

Industrie du Lin et du Coton

Industrie de la Grosse Mécanique

Commerce — Navigation

Colonies — Beaux-Arts

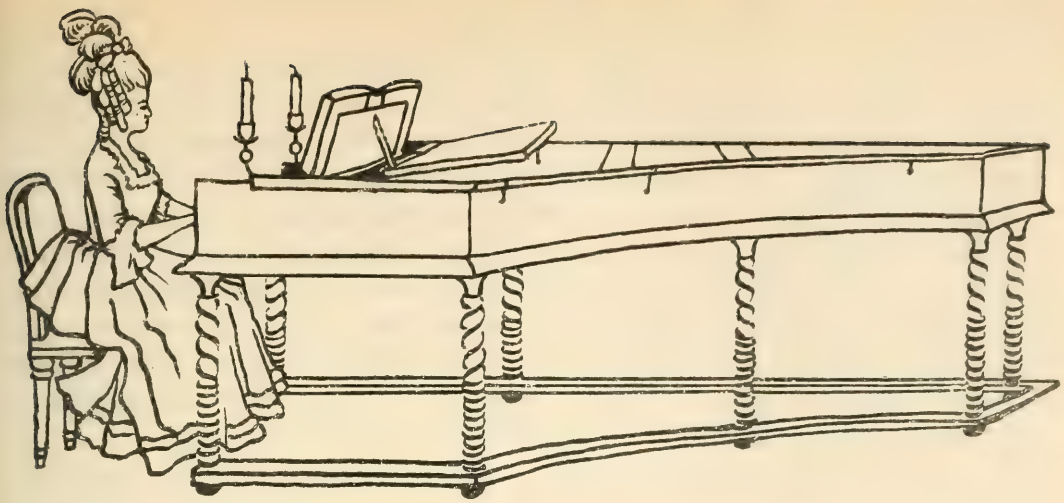
Enseignement

Hygiène — Sports

Exposition d'Art Ancien

Floralies Quinquennales de la Société Royale d'Agriculture et de Botanique

L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE GAND dispose d'une étendue de 130 hectares dans lesquels est compris le magnifique Parc de la Citadelle.



HAENDEL ET L'ANGLETERRE [1]

Pour l'Angleterre, Haendel n'est pas un simple compositeur de musique : c'est une institution. Je dirai plus : c'est une institution sacrée. Quand on exécute son *Messie*, à l'Alleluia l'assistance se lève, comme à l'église. Pour les protestants anglais c'est l'impression qui se rapproche le plus de celle que les catholiques ressentent à l'élévation du Saint Sacrement.

Tous les trois ans, on célèbre en Angleterre un festival de Haendel. Ses oratorios y sont joués par 4000 exécutants recrutés parmi tous les chœurs de l'Angleterre. L'effet est horrible, et on s'accorde à le déclarer sublime. Nombre de mélodies, dans ces oratorios, sont d'anciens airs des opéras de Haendel qu'il a lui-même accommodés sur des paroles pieuses. Par exemple " *Rende sereno il ciglio, madre, non pianger piu* ", est devenu : " Seigneur, souviens-toi de David ; enseigne-lui à connaître tes voies. " Si en Angleterre qui que ce soit avait l'audace de restituer à une de ces mélodies ses paroles profanes, il serait poursuivi pour blasphème. Parfois un auteur se risque à écrire le nom de Haendel, comme il convient, avec un tréma ou un æ, au lieu de l'orthographe anglaise Handel. Il produit par là une impression aussi pénible que les hébraïsants qui s'obstinent à dire Jahveh pour Jéhovah. On appelle cela une impiété effrontée.

[1] Causerie traduite par M. Hamon, et lue par M. Louis Laloy aux matinées musicales de Marigny le 3 avril 1913.

Je ne connais aucun cas analogue en France, sauf peut-être celui de Gluck. Gluck, presque inconnu en Angleterre avant que Giula Ravogli obtînt son succès dans *Orphée*, il y a quelque vingt ans, était alors, et est peut-être encore, en France, une véritable institution ; mais c'est une institution à l'Opéra, non dans la musique religieuse. Il y a, néanmoins quelque analogie entre ces deux musiciens. Gluck et Haendel étaient, au sens large de ce mot, contemporains. Tous deux étaient allemands. Tous deux étaient de très grands compositeurs. L'un et l'autre eut une vogue toute particulière dans un pays qui n'était pas le sien, et chacun d'eux demeura presque inconnu dans le pays que l'autre avait conquis. Je ne vois aucun autre exemple semblable à celui-ci.

La musique de Haendel est la musique la moins française et la plus anglaise qui soit au monde. Si le Dr. Johnson avait été compositeur, il aurait certainement composé comme Haendel. De même pour Cobbett. C'est par Haendel que j'ai appris que le style consiste dans la force de l'assertion. Si vous pouvez dire une chose d'un seul trait, irréfutablement, alors vous avez du style : si non, vous n'êtes, tout au plus, qu'un marchand de plaisir, un décorateur en littérature, un confiseur en musique, ou un peintre d'éventails ornés d'amours et de cocottes. Haendel a ce pouvoir, cette force d'assertion. Quand il écrit : " Dieu immuable, sur son siège éternel ", l'athée en demeure muet. Et vous avez beau habiter dans une Avenue Paul Berte et mépriser pareilles superstitions, Dieu n'en est pas moins là, immuablement fixé par Haendel sur " Son siège éternel ". Libre à vous de mépriser tout ce que vous voulez, mais vous ne pouvez pas contredire Haendel. Tous les sermons de Bossuet n'ont pas pu convaincre Grimm de l'existence de Dieu. Les quatre mesures par lesquelles Haendel affirme définitivement l'existence du " Père éternel, du Prince de la Paix " auraient précipité Grimm dans le ruisseau, comme s'il avait été frappé par la foudre. Quand Haendel vous dit que lorsque les Israélites sortirent d'Egypte " Il n'y avait pas, dans toute leur tribu, une seule personne faible ", inutile d'émettre même l'idée qu'il ait pu se trouver parmi eux, tout au moins un cas d'influenza. Haendel ne veut pas qu'il en soit ainsi : " Il n'y a pas une — *pas une* — personne faible, dans toutes leurs tribus ", et l'orchestre de le répéter en accords brefs et martelés, qui vous laissent sans voix pour protester. Et c'est pour cela que tous les Anglais croient que Haendel occupe maintenant une situation importante dans le Ciel. S'il en est ainsi, le Bon Dieu

doit éprouver à son égard, un sentiment très comparable à celui que Louis XIII éprouvait à l'égard de Richelieu.

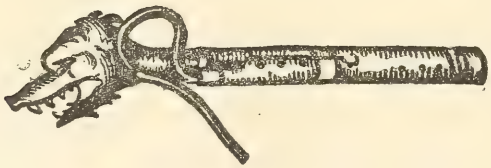
Et malgre tout cela, en Angleterre, la musique de Haendel est assassinée par la tradition des grands chœurs. Les gens s'imaginent volontiers que 4000 chanteurs réunis doivent faire une impression 4000 fois plus grande qu'un chanteur isolé. C'est là une erreur. Ils ne font même pas plus de bruit. Vous pouvez entendre n'importe quel jour, les pas de 4000 personnes dans la rue de Rivoli (je cite cette rue parce que c'est la seule que les touristes anglais connaissent à Paris), mais ils ne produisent pas autant d'impression qu'en produit la marche d'un seul acteur expérimenté qui descend la scène du Théâtre français. C'est comme si on disait que 4000 hommes qui meurent de faim ont quatre mille fois plus de faim qu'un seul, ou que 4000 ingénues sveltes sont 4000 fois plus sveltes qu'une seule. Vous pouvez obtenir un fortissimo colossalement puissant avec 20 bons chanteurs. (Je l'ai entendu obtenir par le maître hollandais De Lange) parce que vous pouvez réunir 20 personnes dans ce qui est sensiblement un seul point. Mais tous les efforts des chefs d'orchestre pour obtenir un fortissimo des 4000 choristes d'un festival de Haendel, sont complètement vains : l'espace est beaucoup trop considérable. Et même, lorsque le chef d'orchestre réussit à leur faire chanter simultanément une note, personne ne peut l'entendre simultanément, parce que le son demande un temps appréciable pour se propager le long d'un front de 4000 personnes. Dans les passages rapides, les doubles croches du chanteur le plus éloigné n'arrivent à l'auditeur qu'après que celles du chanteur le plus proche sont déjà passées. Si j'étais membre de la Chambre des Communes, je présenterais une loi déclarant que l'exécution d'un oratorio de Haendel par plus de 80 exécutants, chœur et orchestre réunis, soit 48 chanteurs et 32 instrumentistes, est un crime capital. Rien autre que cette mesure ne pourra revivifier en Angleterre, la musique de Haendel. Elle gît, morte, sous le poids de son énorme réputation et de cette idée absurde que la grande musique demande de grands orchestres et de grands chœurs. Si peu que la musique de Haendel soit jouée en France, les Français, étant donné qu'ils n'ont pas de chœurs de festival, doivent être de meilleurs haendeliens que les Anglais (ils ne pourraient certes pas en être de pires). Peut-être même connaissent-ils ses opéras, dans lesquels demeure enfouie une grande part de sa musique la meilleure ?

Le fait récent le plus étrange relatif à Haendel en Angleterre, c'est l'engouement qu'il a inspiré à Samuel Butler. Vous ne savez pas encore en France que Samuel Butler fut un des plus grands écrivains anglais et même européens de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Certes, vous le découvrirez dans une couple de siècles environ. Paris n'est jamais pressé de découvrir les grands hommes. Il est encore trop absorbé par Victor Hugo, Meyerbeer et Ingres, pour prêter aucune attention à ceux dont la renommée vient d'émerger brusquement. Non, je suis injuste : il y a quelques Parisiens avancés qui connaissent Delacroix, l'école de Barbizon et même Wagner, et j'ai une fois rencontré un Parisien qui avait entendu parler de Debussy, et qui avait même échafaudé une théorie d'après laquelle Debussy, vu sa prédilection pour la gamme des tons entiers, devait avoir été autrement ingénieur dans une manufacture d'orgues.

Mais voilà que j'oublie Haendel et Butler. Donc, Butler était si enthousiaste de Haendel qu'il alla jusqu'à composer deux oratorios, Narcisse et Ulysse, en imitant le plus près possible son style, avec des chœurs fugués sur les cris de la Bourse : la combinaison la plus bizarre qu'on pût imaginer ! Les livres de Butler sont pleins de références à Haendel et de citations de sa musique. Mais, comme je l'ai dit, les Français ne se soucient pas de Butler. Seul, M. Bergson peut comprendre l'importance de son œuvre.

Je devrais expliquer que M. Bergson est un philosophe français très connu en Angleterre. Quand il sera mort depuis aussi longtemps que Descartes ou Leibnitz, alors, sa réputation atteindra Paris. Cher vieux Paris !

G. Bernard Shaw.



ROBERT SCHUMANN ET LA RÉVOLUTION DE 1848

I

La révolution française de février 1848 a eu dans toute l'Europe, et particulièrement en Allemagne, une répercussion dont l'effet est connu de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des peuples. Les musiciens même ne l'ont point ignorée, car celui d'entre eux qui était alors doué du plus haut génie, Richard Wagner, prit une part directe aux manifestations qui en furent la conséquence et, de ce fait, dût subir pendant dix ans et plus l'épreuve de l'exil.

Auprès de lui, dans la même ville, vivait un autre artiste que la nature de son génie ne semblait pas destiner à se lancer aussi ardemment dans la mêlée : Robert Schumann. En effet, durant les quinze mois qu'il passa à Dresde de février 1848 à mai 1849 et au cours desquels la ville fut en effervescence, on ne lui vit commettre aucun acte ni prononcer publiquement aucune parole qui pût le désigner à l'attention de l'un ou l'autre parti.

Est-ce à dire qu'il fût indifférent aux événements qui agitaient si violemment son pays et la conscience nationale elle-même ? N'en croyons rien. Si Schumann eut cette attitude insensible en apparence, ce ne fut que par souci de sa tranquilité, par son inclination naturelle à s'écarter du tumulte du monde et par cette humeur taciturne qui allait jusqu'à l'empêcher de se mêler à la société même de ses amis. Si jamais il y eut un artiste enfermé dans sa tour d'ivoire, ce fut bien Robert Schumann. Mais au fond de son âme il était avec ceux qui luttaient pour les causes libérales et s'insurgeaient contre l'oppression.

Rien n'était plus logique que cette disposition de son esprit. Elle

s'est manifestée dans son art depuis son entrée dans la carrière : pouvait-elle demeurer étrangère à sa conception de la vie politique et sociale ? Schumann n'a jamais accepté de se courber sous le joug d'aucune autorité qu'il ne tînt pour légitime, ni de se plier aux exigences des opinions toutes faites. Comme Saxon, il ne pouvait pas plus reconnaître la domination du roi de Prusse ou ne pas haïr la Russie persécutrice des Polonais, que, comme musicien, il ne se courbait sous le joug de Rossini, de Herz ou de Hummel. Homme de son temps, il suivait dans son domaine une voie parallèle à celle dans laquelle s'etaient engagés d'autres hommes épris d'indépendance ; il se conformait à leur exemple ; il imitait leurs gestes. C'était l'époque des sociétés secrètes, des associations fraternelles : il créa, lui, la *Davidsbündlerschaft*, ligue plus que secrète, assurément, puisqu'elle n'existait que dans l'imagination de son fondateur, — Eusèbe, Florestan, incarnations diverses de Schumann en personne, toujours unis par un sentiment commun : l'ardeur à batailler contre les Philistins !

Il était fixé à Dresde depuis trois ans lorsqu'éclata la Révolution de 1848. Il y avait renoué connaissance avec Wagner, qu'il avait vu jadis à Leipzig. Avec lui il fit partie d'un cercle d'artistes et d'amis, où les musiciens étaient loin d'être en majorité, et où l'on discutait les idées générales. Semper, Rietschel, Hübner, qui s'y rencontraient, devaient bientôt se retrouver, avec Wagner, dans les réunions populaires et sur les barricades. [1]

A vrai dire, il faut reconnaître que Schumann se tenait le plus habituellement à l'écart des controverses étrangères à sa préoccupation principale, car il était de ceux qui rapportent tout à leur art. Il ne se réveillait que lorsqu'on parlait musique, — comme par exemple en cette soirée de mars 1845 où Liszt, passant par Dresde après avoir été spectateur des émeutes de Vienne et de leur répression sanglante, ne sut le tirer de sa torpeur qu'en attaquant violemment Mendelssohn et la musique qu'on faisait à Leipzig : Wagner, témoin de cette petite scène tragi-comique, l'a racontée dans son autobiographie, et Schumann y revient lui-même, plus d'un an après, dans une de ses propres lettres à Liszt, écrite pendant qu'on se battait dans les rues, et par laquelle semble avoir été scellée leur réconciliation. [2] Mais en général il évite de parler à ses

[1] Sur ces réunions d'artistes à Dresde, voir Wagner, *Ma vie*, t. II de la traduction française, p. 165, et lettre de Schumann à Mendelssohn, du 18 novembre 1845, p. 148 du second recueil de *Lettres choisies de R. Schumann* traduites par Mathilde Crémieux.

[2] Voy. R. Wagner, *Ma vie*, p. 245, et lettre de Schumann à Liszt, du 3 (?) mai 1849, p. 182 du ecueil précédemment cité.

correspondants des évènements extérieurs, et l'on est surpris de lire les dates de certaines de ses lettres, écrites au milieu des agitations les plus graves, et de constater qu'il y parle exclusivement de Bach ou de Mendelssohn, de pièces de piano ou de musique de quatuor, surtout de *Faust* et de *Geneviève*, à la composition desquels il était tout occupé pendant cette période de troubles. Ainsi Archimède ne se laissait pas distraire de la solution de son problème par l'entrée des ennemis !

Si parfois, dans des lettres écrites à des amis lointains auxquels il fallait donner des nouvelles, on trouve quelques allusions aux faits de la vie publique, c'est comme à contre-cœur et avec un sorte de timidité qu'il s'exprime. " Soyez remercié pour votre lettre qui, dans ces temps troublés, me fut doublement bienfaisante ", écrit-il à un ami français dans l'été de 1848 ; et, dans la même lettre, faisant allusion à la mort de Mendelssohn, il dit : " Il repose maintenant en paix : les derniers orages et les dernières tempêtes lui auront été épargnés ! Il est mort le 4 novembre, le jour juste où, en Suisse, les premiers cris de guerre retentirent. Il n'aurait pas pu se plier à la vie qui est la nôtre depuis lors. " Et, trois mois après : " Quelle époque nous traversons ! Quel effrayant soulèvement des masses populaires, même chez nous ! "[1] Ce sont là, semble-t-il, les paroles d'un bourgeois timoré, et qui craint pour sa tranquillité, bien plutôt que celles d'un compagnon de David !

Son premier biographe, Wasielewski, écrivant dans un temps où les souvenirs de sa personne étaient encore vivaces chez ceux qui l'avaient connu, nous donne sur Schumann des renseignements intéressants au point de vue qui nous occupe. Après avoir déclaré qu'il était " en pensée et en action ce qu'on appelle un libre penseur " et avoir cité ces mots de lui, qui sont comme sa profession de foi religieuse : " Quand on connait la Bible, Shakespeare et Gœthe et qu'on s'est bien pénétré de leurs maximes, cela est suffisant ", il écrit :

" Le soulèvement politique de Dresde, en mai 1849, obligea Schumann, ainsi que beaucoup d'autres habitants paisibles, à quitter la ville pour quelques semaines. Il se réfugia à Kreischa, petit village voisin, — non pas que ses opinions fûssent contraires à la révolution, mais l'agitation et le désordre inséparables d'un mouvement politique lui étaient insupportables ; peut-être aussi craignait-il d'y laisser la vie. Tout cela donnait chez lui le tableau des plus étranges contrastes. Car, en

[1] Voy. *Lettres choisies de R. Schumann*, recueil cité, lettres des 23 août 1848, à J.-B. Laurens, de Montpellier, pp. 168, 169, et du 3 novembre 1848, au même, p. 176.

politique comme en religion Schumann était un libéral convaincu. Il prit toujours, au fond du cœur, le plus vif intérêt aux événements nationaux ; mais il n'était pas dans sa nature d'exprimer franchement et sans réserve son opinion devant les autres, et encore moins de prendre une part active aux actes politiques. Ainsi, il était intérieurement libéral, et extérieurement conservateur. Pour se le représenter sous le premier aspect, ce n'est point dans les réunions populaires qu'il faut se le figurer, mais à sa table de travail, la plume à la main, écrivant les *Marches* (Op. 76) qu'il composa à cette occasion, ainsi que l'indique la date qu'il désigna lui-même sur le titre. "[1]

Nous aurons en effet à revenir sur ces Marches, et à en préciser la signification. Pour l'instant, tenons nous en à rappeler qu'au moment même où il les composa, rentrant de la campagne à Dresde après que l'ordre fut revenu dans la ville, Wagner, lui, fuyait vers la terre étrangère, sur laquelle il devait rester en exil pendant de longues années. Et s'il est vrai que c'est dans un *post-scriptum* qu'il faut chercher la véritable préoccupation de celui qui écrit, peut-être allons-nous trouver celle de Schumann à la fin d'une lettre qu'il adressait le 10 août à Ferdinand Hiller, et après la signature de laquelle on lit ces simples mots : " Où est Wagner ? "[2] Etait-ce à l'auteur de *Lohengrin*, était-ce au citoyen compromis pour sa cause, qu'il marquait s'intéresser ainsi ? Nous ne saurions le dire.

Un de leurs amis communs et de leurs élèves à tous deux, Carl Ritter, a communiqué à un biographe de Schumann, Hermann Erler, ces autres renseignements : après avoir déclaré que les rapports personnels des deux maîtres étaient, au fond, très amicaux, et constaté que les opinions de Schumann l'inclinaient vers les mêmes idées politiques affirmées par Wagner, puis, à cette occasion, ayant cité un propos échappé à l'auteur de *Manfred* sur le roi de Hanovre, que, dans un accès de violente colère, il traîta de méchant garçon (*böse Kerl*), il ajoute ce dernier souvenir :

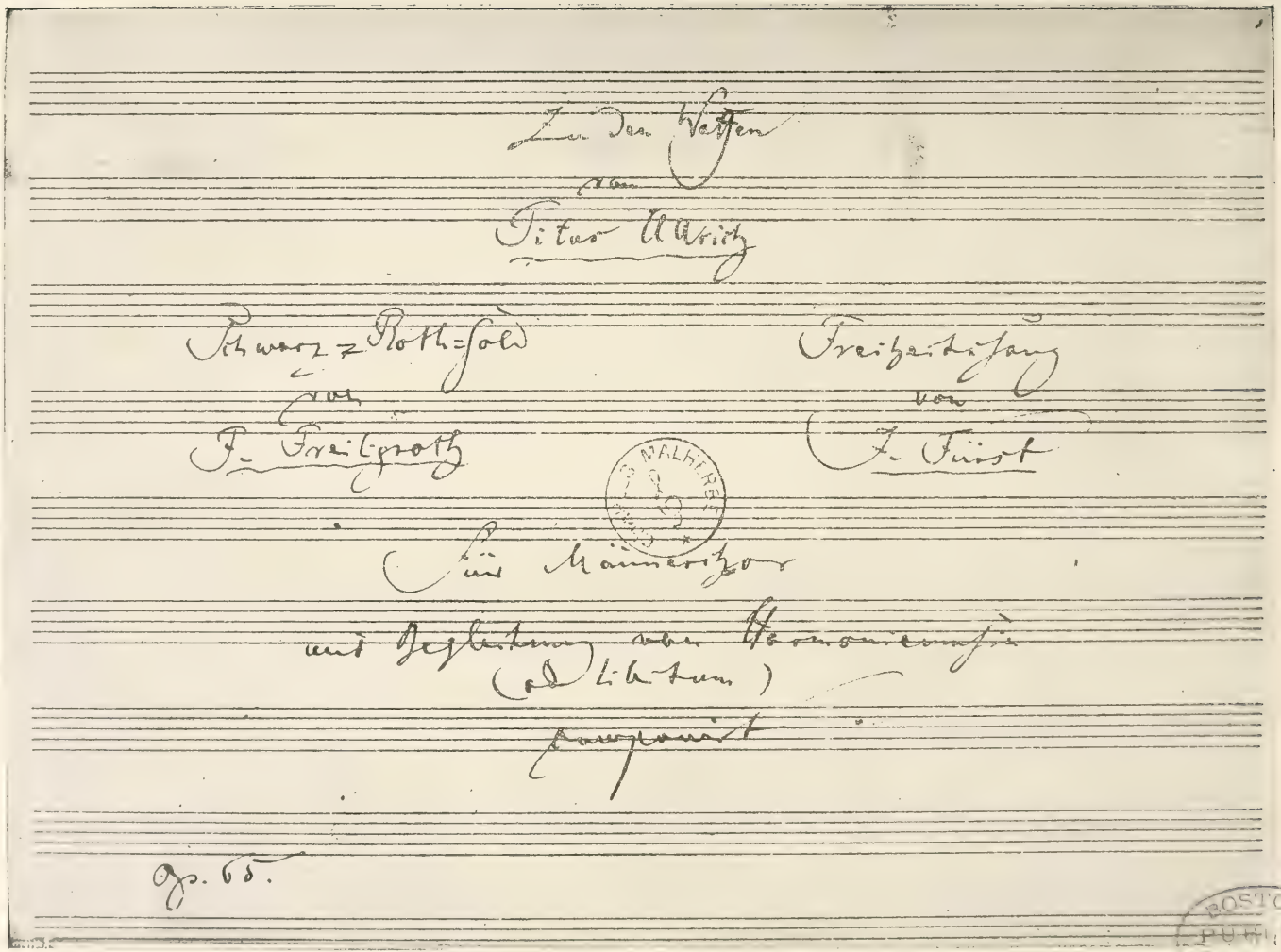
" Mais lorsque parut la brochure de Wagner : *L'Art et la Révolution*, Schumann dit qu'il aurait mieux aimé que Wagner eût écrit une nouvelle. "[3]

A vrai dire, cette opinion de Schumann n'a rien qui doive nous surprendre. Il n'avait certainement jamais de sa vie rien conçu par lui-même

[1] *Robert Schumann, eine Biographie*, par J. von Wasielewski, 1858, p. 225 ; traduction française de F. Herzog, *Ménestrel* du 6 juin 1869 (36me année, pp. 209, 210).

[2] Lettre du 10 août 1849, recueil Crémieux, II, p. 187.

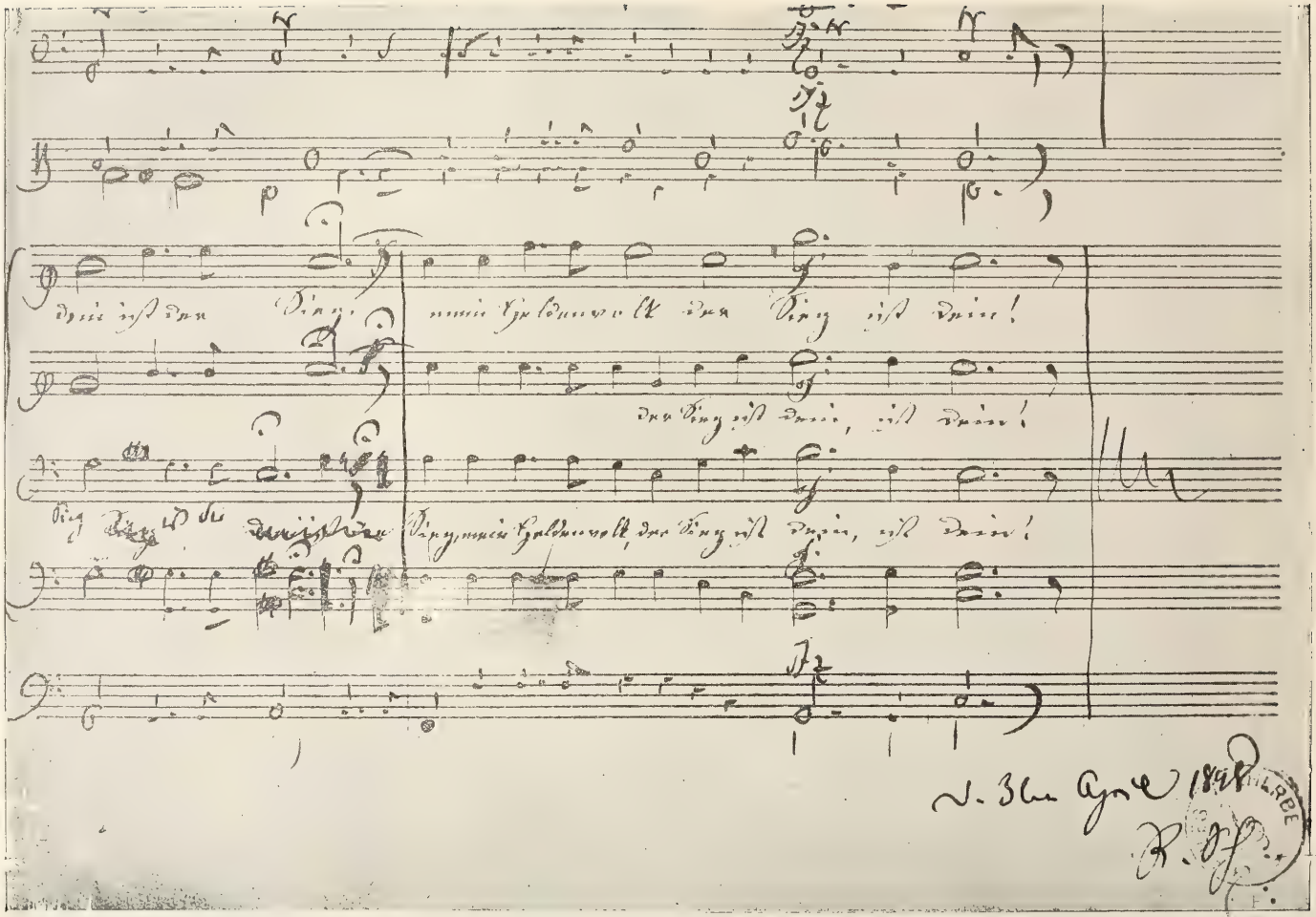
[3] *Robert Schumann's Leben aus seinen Briefen*, par Hermann Erler, t. II, p. 3.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

CHANTS REVOLUTIONNAIRES DE SCHUMANN

La première page du manuscrit.



CHANTS RÉVOLUTIONNAIRES DE SCHUMANN

de ce qui constituait le fond de la pensée de Wagner, si complexe, si diverse, si hardie. La révolution ! Wagner l'avait dans le sang ! Et avec lui, il faut prendre le mot dans son acception la plus absolue, la plus complète, et l'interpréter jusque dans ses conséquences les plus extrêmes. Pour lui, la mission de l'artiste, telle qu'il se l'était donnée, était inséparable de l'accomplissement de cette révolution. Ne disons pas même que c'était dans l'intention égoïste de remplir lui-même cette mission qu'il rêvait à des transformations si extraordinaires de l'humanité : non, le bouleversement de la vie sociale et celui de la vie artistique devaient, dans sa conception, aller de pair, indissolublement liés l'un à l'autre, car l'aboutissement suprême de cette révolution, c'était le triomphe définitif, la domination absolue de l'art, considéré comme seul objet de la vie humaine, de la vie sociale. Schumann, lui, tout gagné qu'il fût aux causes libérales, à l'idée de l'indépendance de la nation comme de l'art, ne visait pas si loin. De fait, la différence fondamentale de leurs points de vue provenait de ce que Wagner ne s'occupait pas seulement de son art, mais aussi de ceux pour lesquels il le créait. Il y a beaucoup d'artistes qui travaillent pour le public ; ceux-ci, d'ordinaire, se laissent guider par lui et s'en tiennent à satisfaire à ses instincts et à ses goûts, bons ou mauvais : Wagner n'était pas de ceux-ci ; mais il voulait que le public, le peuple, pour mieux dire, fût formé pour lui, pour son œuvre, l'œuvre d'art de l'avenir. C'était donc encore s'occuper du public, que d'exiger sa coopération. Avec Schumann, il n'en allait pas de même. Ce n'était pas pour les autres qu'il travaillait, mais il se contentait d'écouter chanter en lui, de chanter comme l'oiseau — l'oiseau poëte, l'oiseau prophète, — permettant, sans doute, qu'on l'écoutât, mais ne faisant rien pour s'attirer des auditeurs, si ce n'est de chanter de son mieux. Gardons nous de discuter la légitimité de ces deux tendances d'art et de les opposer l'une à l'autre ; elles se défendent assez par elles mêmes, quand c'est un Schuman et un Wagner qui les représentent ; il suffit donc ici de les définir, afin de marquer les différences. Mais ces différences mêmes expliquent que Schuman ait déclaré que Wagner aurait mieux fait d'écrire une nouvelle que de publier *Art et Révolution*, et qu'il soit parti pour la campagne plutôt que de se battre sur les barricades ou monter sur la tour de la Croix, et il ne résulte aucunement de cette attitude réservée qu'il ait cessé d'être de cœur avec lui pour la Révolution.

Sa lettre du 10 août 1849, ou il s'enquiert de ce qu'est devenu Wagner, contient ces mots significatifs :

" On dirait que les orages extérieurs poussent l'homme à chercher en lui-même un contrepoids à de si terribles bouleversements. J'ai beaucoup travaillé pendant ces derniers temps ; cette année est, pour moi, la plus productive de toutes. [1]

En effet : le catalogue de ses œuvres comprend, pour les années 1848 et 1849, cinq cahiers de lieder à une ou plusieurs voix, quatre cahiers de compositions pour le piano, des morceaux détachés pour divers instruments, le *Chant de l'Avent*, le *Requiem* et la musique pour *Mignon*, *Geneviève*, *Manfred*, quelques-unes des scènes de *Faust*, etc. Si c'était là l'effet de la répercussion de l'activité populaire sur son esprit d'artiste, il faut avouer que l'influence en fut considérable.

La plupart de ces œuvres sont d'un caractère entièrement désintéressé des événements extérieurs. Déjà pourtant nous trouvons, dans le nombre, un certain Op. 76 : *Quatre Marches pour le Piano*, qui s'y rattache de façon intime. Nous en avons déjà lu le titre dans l'extrait de la biographie de Wasielewski par lequel a été déterminé le caractère de Schumann au point de vue qui nous préoccupe : l'artiste, y était-il dit, avait composé ces marches à l'occasion du soulèvement de Dresde en mai 1849, " ainsi que l'indique la date qu'il désigne lui-même sur le titre. " Cette date, reportée sur le catalogue, est : " 12-16 Juin 1849 ", et Schumann a écrit à la fin du n° 1, sur son manuscrit : *Le 12 juin sur la route de Krisscha à Dresde.* Et nous avons mieux encore, pour nous édifier, qu'un manuscrit purement musical, car nous connaissons aussi la lettre par laquelle Schumann envoya à son éditeur l'œuvre fraîchement écrite. Il y est dit, à la date du 17 Juin :

" Vous allez recevoir deux marches — non pas dans le vieux style de Dessauer, — mais bien plutôt républicaines. Je ne pouvais pas soulager autrement mon agitation ; elles ont été écrites avec une véritable ardeur. " [2]

Carl Ritter, dans sa communication à Erler à laquelle nous avons aussi demandé quelques renseignements, dit, de son côté, que dans leur cercle intime, à Dresde, les amis de Schumann avaient dénommé ces morceaux : *Marches des barricades.*

L'influence des derniers événements de la Révolution se manifeste donc d'une façon directe dans ces pages, par lesquelles passe un souffle énergique dont on ne constate pas trop souvent l'existence dans l'œuvre de Schumann, délicat et mystérieux poète de sons.

[1] Lettre à F. Hiller, du 10 août 1849, recueil Crémieux, II. p. 186.
[2] Lettre à l'éditeur Fr. Whistling, de Dresde, 17 juin 1849, recueil Erler, t. II, p. 90.

II

Et pourtant ce n'était pas la première fois qu'il s'était senti touché par ce souffle révolutionnaire, car déjà, aux premiers jours des événements, il avait traduit en musique ce sentiment de révolte et de fierté nationale qui s'était communiqué à lui, venu des couches profondes du peuple.

L'œuvre qu'il avait ainsi composée, par un besoin irrésistible de s'associer aux passions que ressentaient les âmes généreuses, ne porte pas de numéro d'ordre sur son catalogue ; ou du moins, si elle porte un numéro, il n'en est resté d'autre trace que celle que nous pouvons relever sur le manuscrit, — car c'est uniquement par l'exemplaire écrit de la main de l'auteur qu'elle est venue à la connaissance de la postérité, et le n° d'Op. 65 qu'on lit sur la première page a été définitivement attribué par Schumann ou son éditeur à une toute autre œuvre : *Ritournelles en manière canonique pour voix d'hommes à plusieurs parties, dédiées au poète Fr. Rückert.* Quant à l'œuvre à laquelle ce n° 65 avait été primitivement destiné, Schumann l'a laissée inédite, et elle est restée inconnue jusqu'à ce jour.

Néanmoins, son existence n'avait pas été complètement ignorée. Par quelle voie ce manuscrit est-il entré, il y a quelques années, dans une collection française, la collection Malherbe, c'est ce que je ne saurais dire. Toujours est-il qu'on savait, en Allemagne, qu'une œuvre inédite de Schumann, inspirée par les événements révolutionnaires de 1848, figurait dans cette collection, et l'on n'a pas oublié qu'il y a deux ans environ une association socialiste allemande demanda l'autorisation d'en prendre une copie, afin de pouvoir chanter dans ses fêtes des chants si bien faits pour y figurer avec honneur ; mais, pour des motifs dans lesquels se mêlaient des considérations d'opportunité et de convenance politique ou personnelle, le possesseur en refusa la communication. Depuis ce temps, une mort inattendue et prématurée a fait entrer à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, à laquelle elle était léguée, la collection Malherbe. Les œuvres qui la composent appartiennent donc désormais au public, et il ne semble pas qu'il y ait de raisons de le priver plus longtemps de la connaissance d'un document fait pour l'intéresser à divers titres. Aussi n'attendrons-nous pas davantage pour consacrer à cette composition de circonstance l'étude qu'elle mérite et pour en donner la primeur aux lecteurs de cette Revue.

C'est une suite de trois chœurs, écrits, de la main de Schumann, sur trois feuilles de papier à musique de format moyen. La reproduction en fac-simile du titre général et de la première page de partition pourrait nous dispenser, à la rigueur, de toute description. Transcrivons pourtant, en le traduisant, ce titre, qui groupe sur la même page les noms des trois morceaux suivis de ceux des poètes :

Zu den Wappen ! (Aux armes !) par Titus Ulrich.
Schwarz, Roth, Gold (Noir, Rouge, Or), par F. Freiligrath.
Freiheitssang (Chant de Liberté), par J. Fürst.
Composé pour chœur d'hommes avec accompagnement de musique d'harmonie (ad libitum). Op. 65.

A la fin du premier morceau est écrite la date du 19 avril 1848 ; 4 avril après le second, et, après le troisième, 3 avril, date suivie des initiales : R. Sh.

Le manuscrit ne porte pas d'autre signature. Soyons d'ailleurs complètement rassurés sur son authenticité : l'écriture de Schumann, — son griffonnage, dirons-nous volontiers, après lui-même, — ne saurait tromper.

Quels étaient les poètes à qui l'auteur de *Manfred* a emprunté les vers par l'interprétation desquels il voulut mettre sa musique à l'unisson du sentiment populaire et national de ce temps là ? L'un est bien connu : c'est Freiligrath, qui, né à Detmold en 1810, passa en exil la plus grande partie de sa vie ; il est mort à Londres il y a quelques années seulement. Dès 1844, il avait publié un recueil de vers dont les tendances politiques étaient telles qu'il jugea prudent de s'éloigner d'Allemagne. Il y revint en 1848, et se mit à la tête du parti démocratique dans les provinces rhénanes ; puis, ayant été poursuivi judiciairement à plusieurs reprises, il partit de nouveau et fut se fixer définitivement en Angleterre. Dès son entrée dans la carrière littéraire, il avait eu une polémique retentissante avec Herwegh, autre poète de la révolution allemande. Henri Heine l'a pris pour héros de son poëme bouffon d'*Atta-Troll*. Bien qu'Allemand, il n'avait pas dédaigné de subir l'influence des poètes romantiques français. Parmi les titres de ses diverses œuvres, je note celui-ci : *Ça ira, six poëmes* (1846). Il a traduit en allemand plusieurs volumes de vers de Victor Hugo.

Les deux autres, Titus Ulrich et J. Fürst, sont moins renommés. Le premier, né en 1813, fut reçu en 1836 docteur en philosophie à Berlin, s'essaya à la poésie en se lançant dans le genre épique ; en 1848, il fut

rédacteur de la *Nationalzeitung*, où il fut chargé de la critique littéraire et théâtrale ; plus tard, on le vit devenir secrétaire de l'Intendance des théâtres de Berlin. On a publié de lui, après sa mort, des relations de voyages d'études en Italie, Angleterre et Ecosse. Pour J. Fürst, il est moins connu encore : c'était un orientaliste, professeur à l'Université de Leipzig, auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire et les langues juive, chaldéenne, etc.

Voilà donc (outre Freiligrath, qui était, lui, un professionnel de la poésie politique) quels étaient les collaborateurs de Schumann dans son œuvre issue de la révolution : des professeurs, des hommes de lettres, qui sans doute ne prirent pas une plus grande part personnelle que lui aux soulèvements, mais qui sympathisaient si bien avec ceux qui luttaient pour la cause de l'indépendance qu'ils ne purent se tenir d'exprimer leurs sentiments sous la forme lyrique du vers destiné à s'unir au chant.

Notons, sans plus attendre, que la tendance de plusieurs de ces strophes n'apparaîtra pas comme très spécialement révolutionnaire, mais bien plutôt patriotique. Mais cela même était révolutionnaire en 1848. L'idée de l'unité allemande était à la base de toutes les revendications populaires et nationales. C'est elle qui inspire exclusivement le poème de Freiligrath, qui salue les trois couleurs du vieil Empire allemand. Au reste, d'autres de ces poésies proclament la misére du peuple, et c'est là une note révolutionnaire commune à tous les pays du monde. Tel est le cas pour la poésie de Titus Ulrich, dont nous traduisons d'abord, aussi littéralement que possible, les deux premières strophes, laissant sous la musique de Schumann les paroles allemandes du premier couplet, telles que les donne le manuscrit. [1]

I

Aux Armes !

Du visage à bas le masque ! L'heure des esprits sonne. L'esprit ressuscite du tombeau, associé avec le jour nouveau. Et vous en êtes encore à remercier le Seigneur de ce qu'ainsi, ainsi, vous vous divertissez ! Est-ce que votre jeu est fausseté ? Est-ce que votre breuvage est poison ? Est-ce que vos paroles sont mensonges ? Avoir des oreilles et la lumière des yeux, et ne pas oser voir ni entendre ! Et ne pas oser voir ni entendre !

[1] M. Th. de Wyzewa a bien voulu nous aider à déchiffrer les textes écrits par Schumann sous ses notes musicales et à en donner une traduction littérale. Notons à ce propos que les vers écrits sous la musique sont parfois d'une autre main que celle du compositeur : tel est le cas précisément par le fac-simile de la fin du 3me chœur, où la date et la signature (initiales) sont autographes, mais non les paroles chantées.

Vous entrevoyez cette image trompeuse, dont vous attendez beaucoup. Vous souffrez, vous mourez et vous avez faim. Vous n'avez ni vêtements pour vous habiller, ni pain pour manger. Un mot, un mot, et cette détresse se changera en joie. O souffrance trop grande ! Devons-nous donc être écrasés sous de nouvelles rancunes ?...

A cet essai, quelque peu incohérent et surtout très emphatique, de prophétie révolutionnaire dans la manière biblique, va s'opposer l'expression beaucoup plus franche des vers de Freiligath. Appelons par avance l'attention sur la dernière strophe, qui contient un appel à la collaboration fraternelle d'un musicien, appel auquel Schumann ne resta pas sourd.

II

Noir, Rouge, Or

Dans le souci et dans les ténèbres, c'est là que nous devions les cacher. Mais maintenant, nous les avons délivrés, délivrés de leur cercueil ! Oh ! comme cela étincelle, et bruisse, et roule ! Hourrah ! Hourrah ! Toi noir, toi rouge, toi or. Hurrah ! hurrah ! La poudre est noire, le sang est rouge, et c'est couleur d'or que brille la flamme.

C'est là l'antique bannière de l'Empire. Ce sont là les vieilles couleurs. Et bientôt nous y ferons de nouvelles blessures, car le commencement seul est fait. Hurrah ! hurrah ! La dernière bataille est encore à venir. Hurrah, etc.

Au combat donc, au combat maintenant ! Le combat seul donnera la consécration. Et si tu reviens déchirée ou souillée, alors on te brodera de nouveau. N'est-ce pas, ô jeunes filles allemandes ? Hurrah ! Hurrah ! Voilà qui sera une vraie broderie ! Hurrah, etc.

Celui qui a composé un lied pour vous durant l'une de ces nuits, celui-là a voulu qu'un musicien pût bientôt le revêtir de notes. Je veux dire par là un vrai musicien ; alors bien clairement retentira à travers toute la terre allemande : Hurrah ! Hurrah ! La poudre est noire, le sang est rouge, et c'est couleur d'or que brille la flamme.

La troisième poésie (de J. Fürst) a, elle aussi, un caractère plus national que révolutionnaire. Schumann n'en a écrit qu'un seul couplet sous les parties vocales de sa partition.

III

Chant de Liberté

La victoire est à toi, ô mon peuple de héros ; qui oserait te la ravir ? Le cri sinistre des corbeaux ne paralysera pas son vol. Nous nous dressons tous comme

un seul homme. Le coq de bruyère allemand s'élance jusqu'au ciel. Malheur à qui aujourd'hui pourrait songer encore à l'apprivoiser pour en faire un animal domestique !

Sur ces brèves strophes, Schumann a composé la musique qui convenait, c'est-à-dire des chœurs, dans le style populaire de l'orphéon allemand, aux quatre parties desquels il a ajouté le renforcement d'un accompagnement pour musique d'harmonie, lequel n'est guère qu'un redoublement des voix. Les instruments sont exactement ceux qui forment les groupes des instruments à vent dans l'orchestre symphonique : flûtes (petites et grandes), hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes et trombones, auxquels s'ajoute, pour soutenir les basses, le vieux serpent, qu'on s'étonne de trouver encore en usage en Allemagne au milieu du dix-neuvième siècle ; les timbales roulent dans le dernier chœur. La musique ne comporte aucun développement superflu : c'est celle du *lied* choral, telle qu'en ont écrit, pour les sociétés populaires, tous les maîtres allemands de ce temps-là, y compris Weber, Mendelssohn, Schumann, et jusqu'à Wagner.

Il faut nous attendre, après que les musiciens auront pris connaissance de ces morceaux, à entendre prononcer la phrase obligatoire en pareil cas : " Cela n'ajoute rien à la gloire de Schumann. " Il est vrai. L'auteur de la *Symphonie rhénane*, des scènes de *Faust*, de *Manfred* et de tant d'autres chefs-d'œuvre de haute portée, n'avait pas besoin que ces petits chœurs populaires fûssent connus du public pour que son génie fût affirmé de la façon la plus péremptoire. Aussi bien, parmi les quelque cent-cinquante œuvres qu'il a laissées après lui, il en est plusieurs qui auraient pu de même rester inconnues sans que son bon renom en souffrît : aucune pourtant n'est faite pour le compromettre, et les chœurs de 1848 ne sont pas plus indignes que les autres de figurer dans l'ensemble de sa production. Weber a composé, en 1815, des chants nationaux qui, par leur forme, leur développement et leur style, ne diffèrent guère de ceux qui nous occupent : ils n'ont rien ôté à sa gloire, au contraire.

Cette série de chœurs à voix d'hommes n'est d'ailleurs pas la seule que Schumann ait produite : il en a écrit plusieurs autres pour ces sociétés chorales, si florissantes en son temps, telles que la *Liedertafel* de Dresde, qu'il dirigea après Wagner et Hiller, et ce *Chorgesangverein* fondé par lui-même à la date du 5 janvier 1848, c'est-à-dire trois mois avant les chœurs révolutionnaires, dont, sans aucun doute, il lui avait destiné

l'exécution.[1] Ces derniers ne sont ni d'un autre style ni d'une moindre valeur que les autres compositions du même auteur dans le même genre. Le chœur sur les vers de Freiligrath est un aimable lied, en mouvement de valse allemande, qui commence dans une allure très familière et prend par la suite un éclat de fanfare : c'est la révolution chantée dans le sentiment du *Gemuth* germanique, et cette naïveté n'est point pour déplaire. Le premier chœur : *Aux armes !* a l'accent farouche qu'annoncent les paroles ; les triolets de la dernière partie sont caractéristiques du style de Schumann : nous en avons connu l'emploi dans les meilleures parties de *Faust* (*Pater Seraphicus*, le Chœur des Jeunes Anges).

Mais c'est à un autre point de vue que cette œuvre est le plus digne de nous intéresser. Elle nous découvre des vues nouvelles sur l'âme de Schumann : non de Schumann artiste, que nous connaissions déjà très bien, mais du citoyen, de l'homme vivant dans sa patrie en une heure d'épreuves ; et, à ce point de vue, il s'était beaucoup plus dérobé à nos regards. De tout ce que nous venons d'exposer, il résulte que le poète d'intimité que fut l'auteur du *Pèlerinage de la rose* a été ému, et peut-être plus qu'il ne voulait le paraître, par la révolution qu'il vit s'accomplir sous ses yeux, et qu'à deux moments il ne se contenta pas d'y assister en simple spectacteur, mais y prit part par les moyens qu'il avait à sa disposition, et y joua son rôle. Ces deux moments furent les plus importants de toute cette histoire : le dernier fut celui de la bataille dans les rues de Dresde, en mai 1849, qui lui inspira ses " Marches des barricades " ; l'autre avait été celui des premières espérances, l'aurore que des esprits généreux pensaient d'être celle d'un jour nouveau, les journées de mars 1848, au cours desquelles presque tous les princes s'inclinèrent pour un temps devant la volonté populaire ; et c'est au lendemain, sous l'inspiration immédiate des événements qui réjouissaient son cœur que Schumann, unissant ses accords à des vers qui saluaient avec enthousiasme l'avènement de temps nouveaux, écrivit ses chœurs pour voix d'hommes, datés des 3, 4 et 19 avril 1848.

JULIEN TIERSOT.

[1] Voir sur ce sujet *Wasielewski*, *Menestrel* du 6 juin 1869, et lettre à F. Hiller du 10 août 1849, rec. Crémieux, II, p. 185. Les compositions de Schumann pour chœur d'hommes sont : *Sechs Lieder*, op. 33 (1840) ; *Drei Gesänge für Mannerchor*, op. 62 (1847) ; les *Ritornelle* qui prirent la place des chœurs révolutionnaires sous le n° d'op. 65 (composé en 1847). Il convient d'ajouter à cette liste un *Patriotisches Lied*, datant de 1842, qui n'est autre que le célèbre *Rhin allemand*, et qui a paru sous plusieurs formes, à voix d'hommes en solo ou en chœur, avec ou sans accompagnement.

3 Chœurs de Robert Schumann

Pour la Révolution de 1848

Transcrits avec accompagnement de Piano par

JULIEN TIERSOT

I

AUX ARMES

(zu den Wappen)

Poésie de Titus Ulrich

II

NOIR = ROUGE = OR

(Schwarz - Roth - Gold)

Poésie de F. Freiligrath

III

CHANT DE LIBERTÉ

(Freiheitssang)

Poésie de J. Fürst

Composé pour chœurs d'hommes
avec accompagnement de musique d'harmonie (ad libitum).

op. 65

I.

TENORS

BASSES

Vom An-ge-sicht die Mask' her-ab! Es schlägt die Gei-ster-

Vom An-ge-sicht die Mask' her-ab! Es schlägt die Gei-ster-

stun-de: Der Geist er-ste-het aus dem Grab Mit neu-em Tag im

stun-de: Der Geist er-ste-het aus dem Grab Mit neu-em Tag im

Bun-de! Und ihr gebt noch der Herren Dank Dass sie uns

Bun-de! Und ihr gebt noch der Herren Dank

so euch so ver - gnü - gen? Ob falsch ihr Spiel, ob

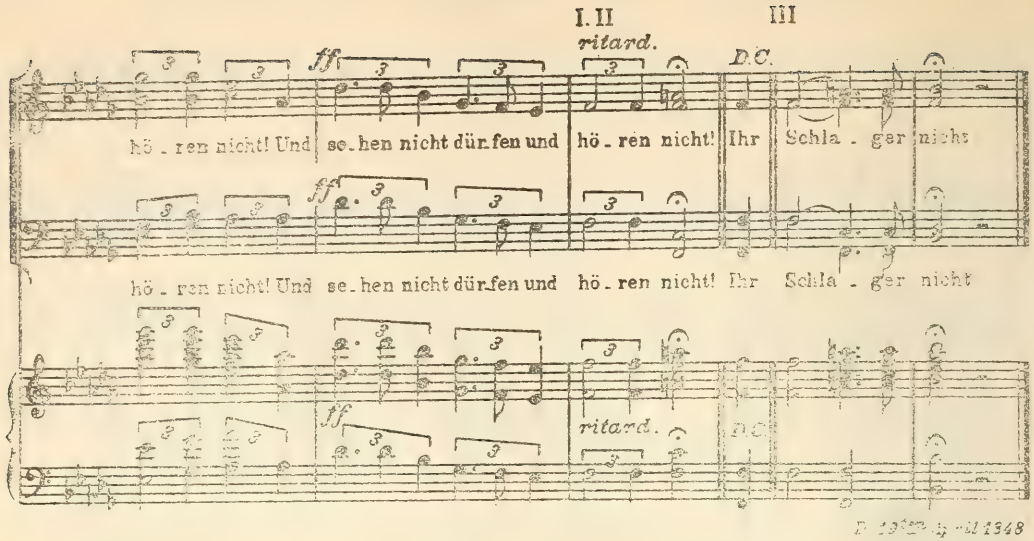
Dass sie euch so euch so ver - gnü - gen? Ob falsch ihr Spiel

Gift ihr Trank, ob ih - re Wor te Lü - gen? Weh!

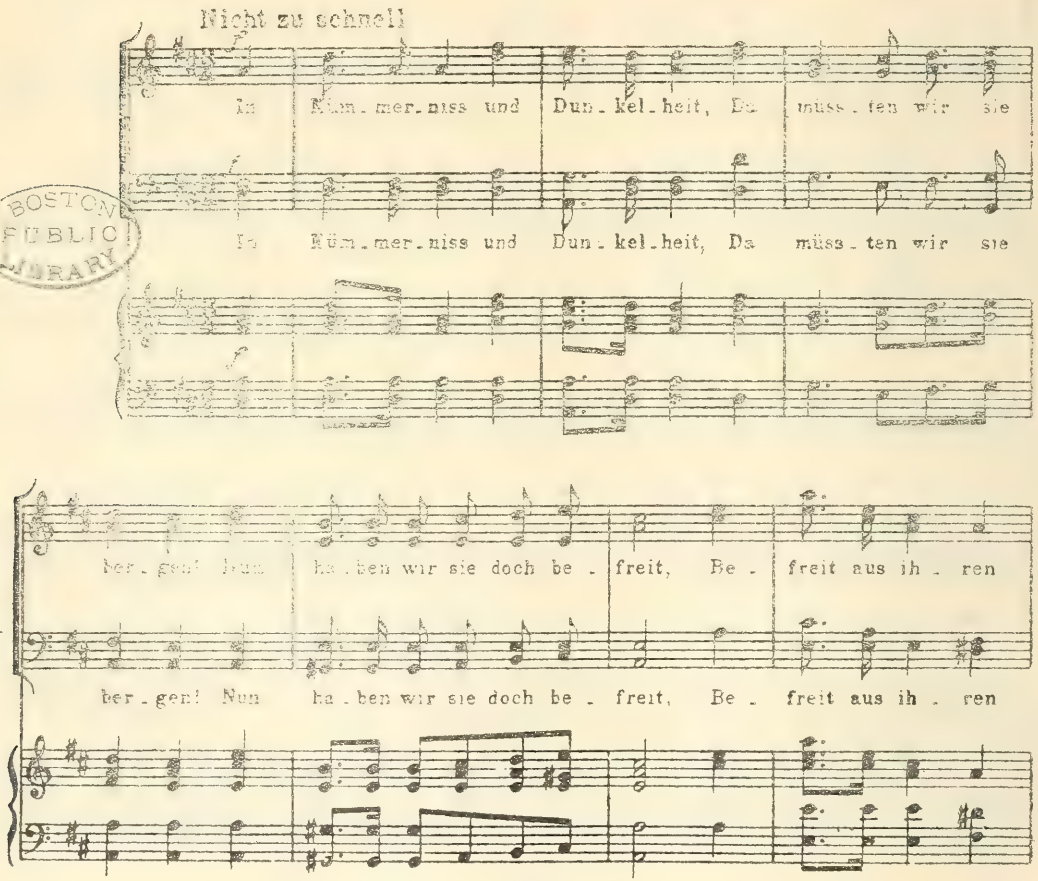
ob Gift ihr Trank, ob ih - re Wor - te Lü - gen? Weh!

Oh - ren zu ha - ben und Au - gen - licht, Und se - hen nicht dür - fen, und

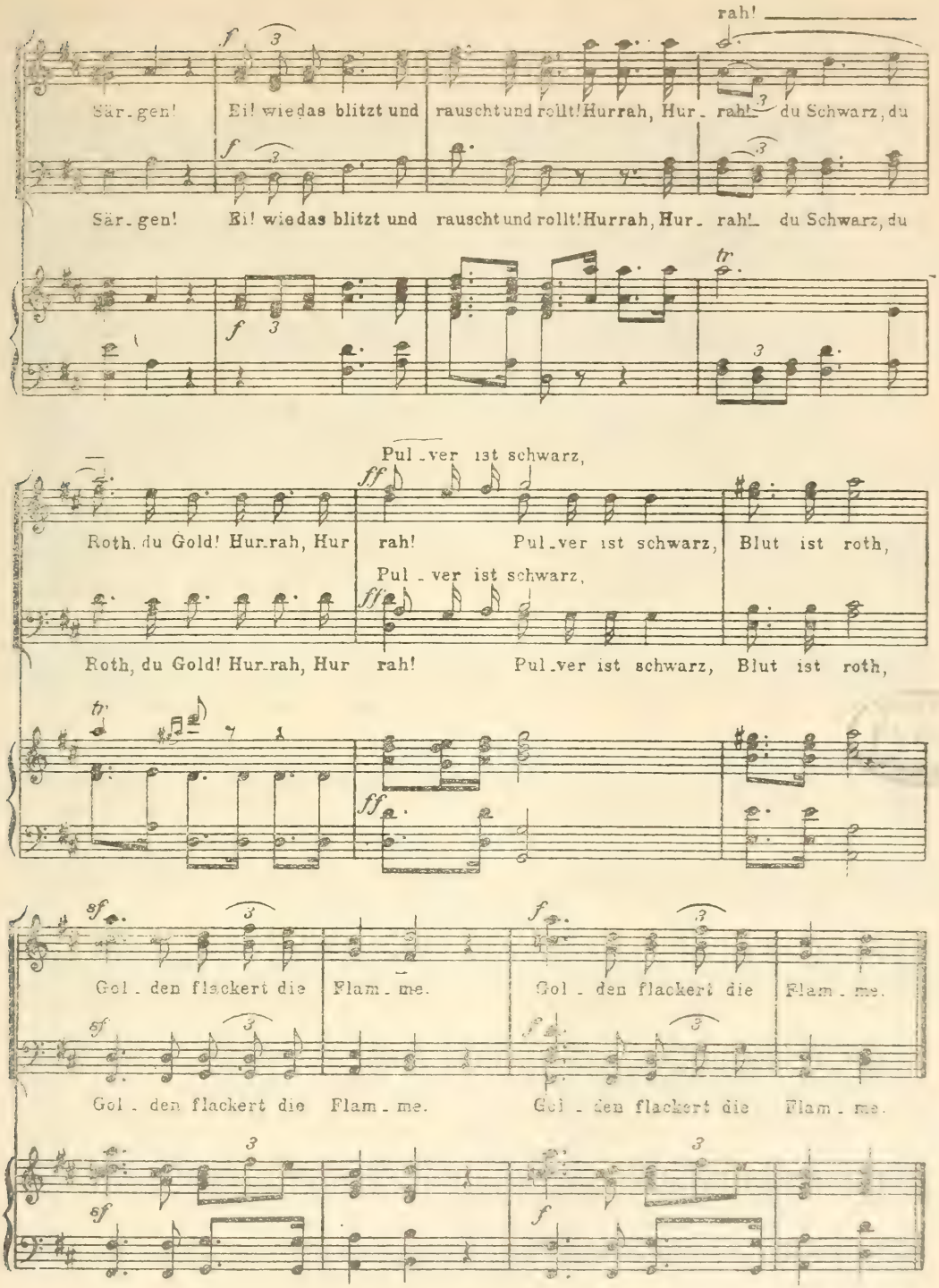
Oh - ren zu ha - ben und Au - gen - licht, Und se - hen nicht dür - fen, und



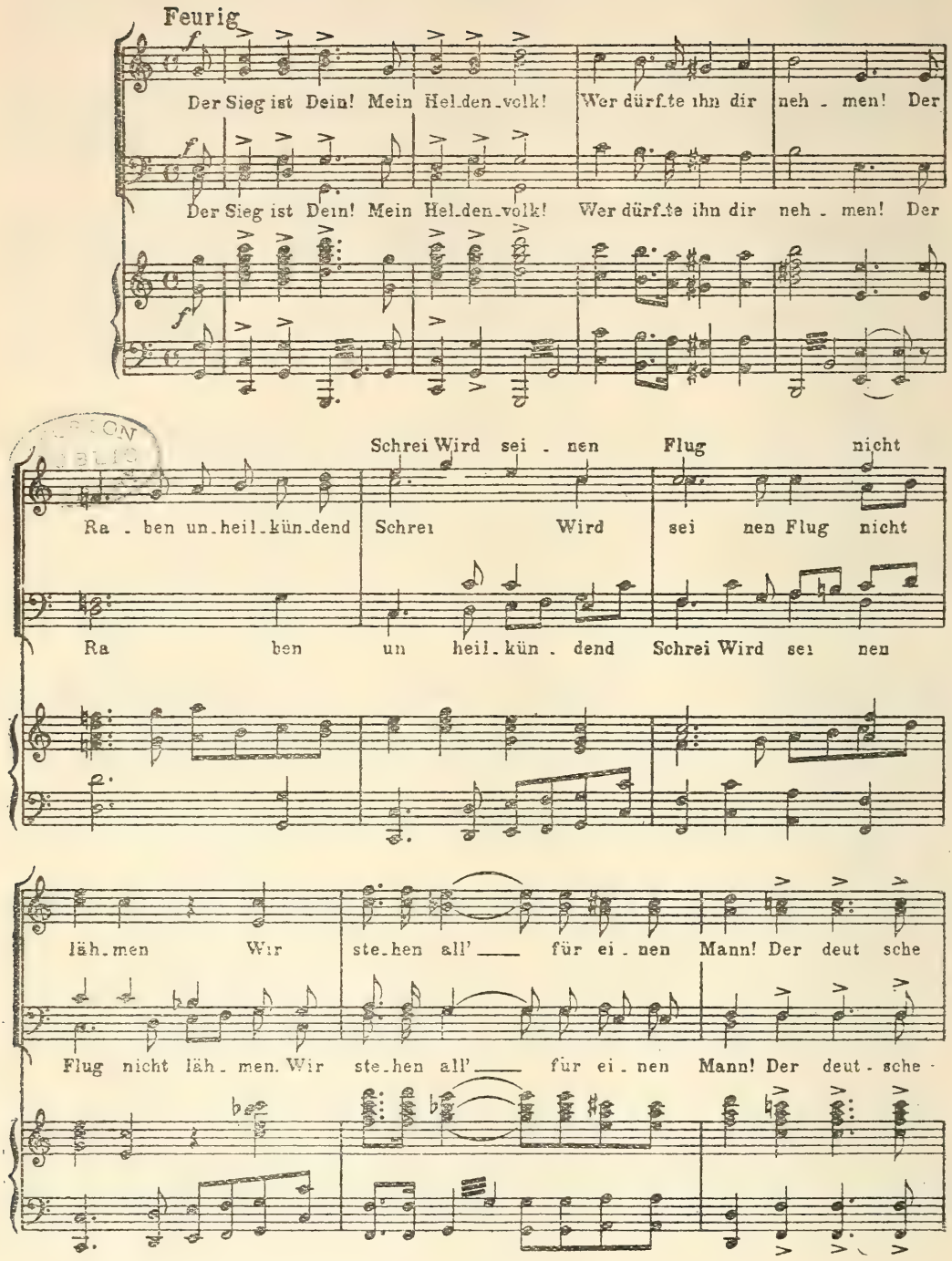
II



BOSTON PUBLIC LIBRARY


rah!
Sär_gen! Ei! wie das blitzt und rauscht und rollt! Hurrah, Hur_ rah! du Schwarz, du
Sär_gen! Ei! wie das blitzt und rauscht und rollt! Hurrah, Hur_ rah! du Schwarz, du
Pul_ver ist schwarz,
Roth, du Gold! Hur_rah, Hur rah! Pul_ver ist schwarz, Blut ist roth,
Pul_ver ist schwarz,
Roth, du Gold! Hur_rah, Hur rah! Pul_ver ist schwarz, Blut ist roth,
Gol_den flackert die Flam_me. Gol_den flackert die Flam_me.
Gol_den flackert die Flam_me. Gol_den flackert die Flam_me.

III


Feurig
Der Sieg ist Dein! Mein Hel.den.volk! Wer dürf.te ihn dir neh . men! Der
Der Sieg ist Dein! Mein Hel.den.volk! Wer dürf.te ihn dir neh . men! Der
Schrei Wird sei . nen Flug nicht
Ra . ben un.heil.kün.dend Schrei Wird sei nen Flug nicht
Ra ben un heil.kün . dend Schrei Wird sei nen
läh.men Wir ste.hen all' für ei . nen Mann! Der deut sche
Flug nicht läh . men. Wir ste.hen all' für ei . nen Mann! Der deut . sche

Aur steigt himmel - an! Weh! dem, der heut noch wäh-nen kann Zum Haustier

Aur steigt himmel - an! Weh! dem, der heut noch wäh-nen kann Zum Haustier ihn zu

ff

ihn zu zäh - men! Dein ist der Sieg, Dein ist der

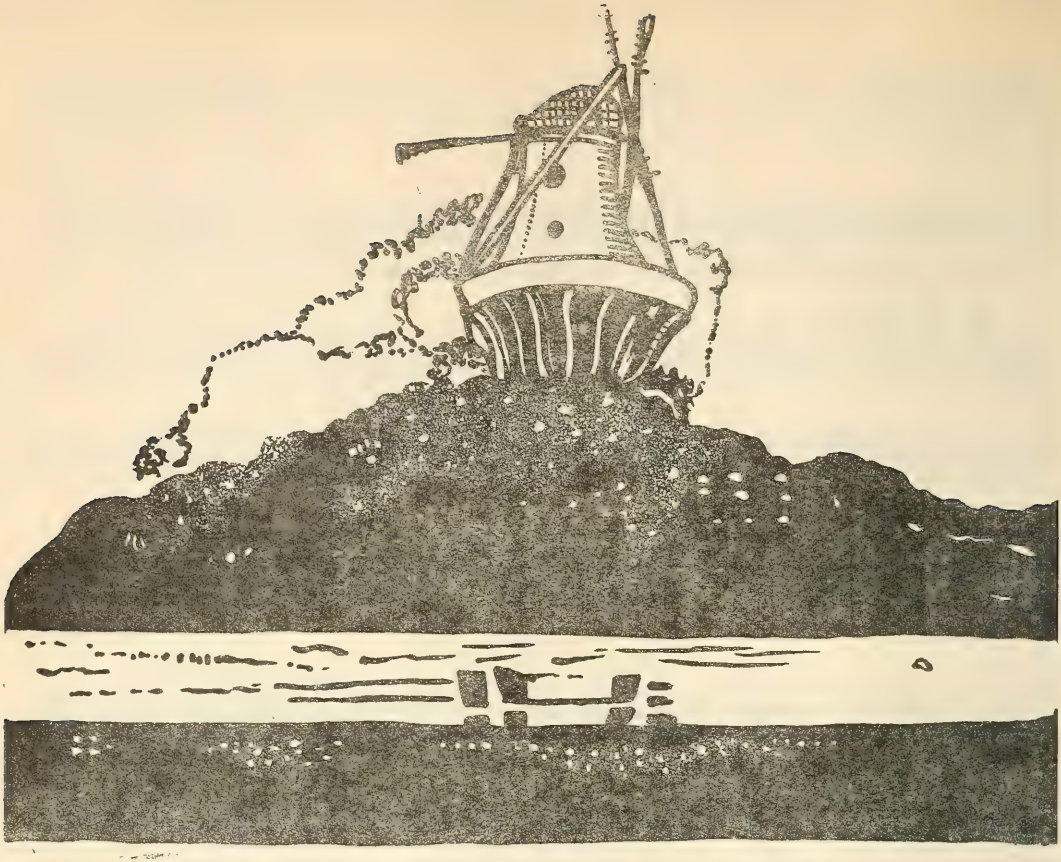
zäh-men, ihn zu zähmen! Dein ist der Sieg, ist der

der Sieg ist dein!

Sieg, mein Hel - den - volk, der Sieg ist dein, ist dein!

Sieg, der Sieg, mein Hel - den - volk, der Sieg ist dein, ist dein!

D. 3ten April 1848
R. Sch.



LES ORIGINES GERMANIQUES DE CÉSAR FRANCK ET LES ACCOINTANCES DE LA JEUNE ÉCOLE FRANÇAISE.

Chausson, sur lequel a lourdement pesé l'influence *flamande* de César Franck... (*Debussy*, dans S. I. M., 1913, I, p. 5)
César Franck était *flamand ;* de là le profond mélange de sang germanique... (*W. Niemann, Das Klavierbuch*, Leipzig, 1912, p. 154.)

On s'accorde à désigner plus spécialement, sous le nom de " Jeune école française ", la brillante pleïade de musiciens sortis de la souche artistique de César Franck. Après la mort du maître et sa glorification tardive, ses élèves, on le sait, se multiplièrent d'une manière inattendue, se firent tout à coup aussi nombreux que les élèves de Liszt. Dans son

livre retentissant sur Franck [1], M. Vincent d'Indy joua avec imposteurs le mauvais tour de délimiter cette " famille artistique ". Celle-ci comprend, d'abord, les élèves directs : Arthur Coquard, Albert Cahen, Duparc, de Castillon, d'Indy, Camille Benoît, Augusta Holmès, Chausson, Paul de Wailly, Henri Kunkelmann, de Bréville, Louis de Serres, Guy Ropartz, Gaston Vallin, Bordes, Lekeu ; l'auteur y joint les nombreux musiciens qui, soit qu'ils eussent passé quelque temps dans la classe d'orgue de Franck au Conservatoire, soit que leur tempérament artistique les eût entraînés sur la même pente, subirent plus ou moins profondément l'influence franckiste. Nous voudrions encore faire passer, avant ceux-là, les disciples indirects de Franck, les nombreux musiciens sortis de la *Schola cantorum* et que le zèle apostolique de M. d'Indy fit à leur tour dépositaires des traditions dont il avait recueilli l'héritage.

Il est superflu de rappeler à ce propos que, depuis l'avènement du debussysme, — d'ailleurs inconcevable, croyons-nous, sans l'école franckiste, — celle-ci apparaît aujourd'hui comme singulièrement conservatrice. Les " Jeunes Français " sont devenus vénérables comme de vieux Jeunes-Turcs ; tels d'entre-eux naguère hardiment campés sur un territoire inexploré, se trouvent aujourd'hui, grâce à l'incessante extension du vocabulaire musical, sis au milieu d'une paisible banlieue. L'évolution artistique, de plus en plus rapide, le veut ainsi.

Mais pour l'instant, ce n'est pas la question. La jeune école " française " est germanique aussi. Et c'est à ce propos que nous voudrions formuler ici quelques réflexions.

* * *

De ces appellations " géographiques ", il en est qui désignent à la fois l'origine des compositeurs et le style local ; ce sont les plus justifiées. Telles, les écoles florentine, vénitienne, napolitaine, romaine, telles, les écoles folkloristiques modernes, telle, l'école viennoise tant qu'il s'agit de Haydn et de Mozart ; l'école néerlandaise est, en réalité, internationale, et Beethoven reste " viennois " pendant si peu de temps qu'il est absurde de le classer tout entier sous cette dénomination. De même, la qualification " Jeune école française " ne se justifie, au fond, que par des détails d'état-civil. La nationalité seule des musiciens qu'elle désigne, et non leur

[1] Collection des Maîtres de la Musique. — Paris, Alcan, 1906.

esprit, s'y exprime et ce n'est pas sans certaines bonnes raisons que M. Debussy et ses tenants prétendent, eux, restaurer des traditions nationales longtemps oblitérées sous les influences italiennes et allemandes. Dans la jeune école dite française, ces dernières sont évidentes. C'est aux grands poètes allemands, à Goethe, à Schiller, à Burger, que Franck, d'Indy, Chausson, Duparc demandent des arguments poétiques. L'influence wagnérienne est évidente dans le livret de *Fervaal*, dans le livret et la partition du *Roi Artus*. De même, l'"idée wagnérienne" n'est pas étrangère à cette dramatisation de la musique de chambre poursuivie par Franck et par ses disciples les plus autorisés. Le caractère nébuleux, vaticinateur et passablement apocalyptique de beaucoup d'ouvrages de ces derniers contraste vivement avec la tendance traditionnelle de la musique française vers la simplicité, la clarté, l'évocation des réalités extérieures, ou tout au moins le pittoresque musical. Que les Jeunes Français aient introduit ici la mesure et l'atticisme généralement étrangers, d'autre part, à l'art allemand, ce n'est pas douteux ; mais le fond de leur art est plus germanique que français. Ceci pourrait même se dire, par extension, de la musique " absolue ", représentée par la symphonie et la musique de chambre, lesquelles, de tous temps en honneur en Allemagne, ne comptaient en France, avant Franck, que des représentants isolés, ne formant pas une école.

* * *

Mais comment, dira-t-on, concilier ce germanisme de la jeune école française avec la nationalité liégeoise de son fondateur ? C'est que, précisément, il faudrait ignorer tout des particularités ethnographiques de la Belgique pour se refuser à tenir compte de la consanguinité germanique des Wallons *de l'Est*, qui constituent la fraction la plus vivante, la plus agissante et la plus intéressante du peuple wallon. Les habitants du pays de Liége se distinguent des Français dans la mesure où ils se rapprochent des Allemands de la province rhénane. Cette compénétration ne date pas d'hier et l'histoire l'explique ; elle se manifeste d'ailleurs surabondamment dans le dialecte local, dans les lieux-dits, dans les noms des habitants [1]. Elle s'exprime surtout dans l'art du pays, qui révèle une sensibilité toute spéciale, dans les tableaux pensifs de ses peintres, dans les harmonies de

[1] Voir à ce sujet un ouvrage récent, *Belgique et Allemagne*, par " Integer " (Bruxelles 1913), p. 135.

ses musiciens, où la clarté française, le sens et le goût des réalités concrètes d'une part, le mysticisme germanique de l'autre, se combinent et se combattent en des rêveries troubles, des emportements subits, des abattements lassés, des oppositions de transparence et de brume, d'une lancinante intensité d'expression.

C'est cela, écrivions-nous ailleurs [1], qui, dans la musique de chambre de Franck et de Lekeu, donne à tels allegros leur essor vertigineux ; c'est cela qui sanglote dans les élans éperdus de tels adagios et met une inquiétude latente jusque dans la contemplation. La musique française contemporaine n'offre rien de semblable... Le lyrisme germanique lui-même trouve dans son idéalisme robuste et conscient cette sorte d'assurance imperturbable qui marque ses plus vifs élans. Mais cette poésie trouble et par là si profondément émouvante qui émane des pages les plus caractéristiques de nos musiciens liégeois contemporains est unique dans le langage des sons...

Il suffit, en effet, pour se rendre compte de ces choses, d'une double expérience : rapprocher les ouvrages de César Franck de ceux de Lekeu, un Wallon comme son maître (" une nature quasi-géniale ", comme dit excellemment M. d'Indy), pour constater leur profonde analogie éthnique ; comparer les œuvres de l'un et de l'autre à celles des adeptes proprement français de l'école pour observer ce qui distingue ceux-ci de ceux-là. Nous avons rappelé plus haut ce que l'art de la Jeune école française a de germanique. Mais il s'agit là d'une tendance d'école, qui est dans l'esprit plus que dans le cœur et qui fait violence au sentiment national. Chez Franck et Lekeu, au contraire, le mysticisme et la rêverie sont contingents au tempérament national, constituent une fonction inconsciente de la psychologie racique. Suivant un mot de Léonce Mesnard, ce sont, ici, des affinités " naturelles " avec l'art allemand, là, des affinités " électives ".

Sans insister autrement sur ce point [2], reconnaissons que la consanguinité germanique des Wallons de l'Est constitue un élément essentiel d'appréciation de l'art de ce pays. On ne peut notamment, sans en tenir compte, formuler un jugement complet sur la musique de Lekeu, comme sur celle de Franck lui-même. M. d'Indy semble avoir voulu en tenir compte quand il écrit, au début de son livre :

[1] *Le Sentiment wallon en musique*, rapport au Congrès wallon de 1910 (*Wallonia*, Liège, t. XIII).

[2] Nous avons dû l'envisager également dans notre rapport, pour la *Société des Amis de l'Art wallon*, sur le projet d'un monument à la mémoire de César Franck, à Liége (à paraître dans *Wallonia*).

... Et c'était bien, en effet, ce pays, gaulois d'aspect, germain d'habitudes et de voisinage, qui devait fatalement enfanter le génie prédestiné à la création d'un art symphonique bien français en son esprit de mesure et de précision, mais solidement appuyé sur la haute tradition beethovénienne.

Mais, dans le fait ethnographique auquel ces lignes font allusion sans le préciser, l'auteur ne voit qu'une sorte d'argument symbolique à l'appui de sa thèse favorite : l'hérédité beethovénienne de l'art franckiste. Il n'y revient pas dans la suite, et en fait abstraction quand il s'agit de caractériser l'art du maître liégeois.

* * *

Franck, émigré de bonne heure en France, suivant une tradition séculaire des artistes et des artisans liégeois, est fréquemment considéré comme français d'origine. Par contre, des historiens et critiques soucieux de précision accordent qu'il est natif de Liége, mais partent de là pour en faire... un Flamand [1] ; c'est de la même manière qu'on qualifia de " flamands ", indistinctement, tous les polyphonistes belges de l'école dite " néerlandaise ", qu'ils fussent originaires de nos provinces flamandes ou romanes. Nous n'avons franchement, nous Wallons, pas de chance !

En réalité, cette qualification germanique, appliquée à César Franck, est moins éloignée de la vérité qu'elle ne paraît et notamment moins paradoxale que lorsqu'elle vise nos vieux maîtres hennuyers.

Mais d'abord, écoutons encore M. d'Indy :

C'est au pays wallon que se passèrent les premières années de César Franck, en ce pays si français, non seulement de cœur et de langage, mais encore d'aspect extérieur ; car quoi de plus semblable à notre plateau central de la France que ces vallées accidentées aux plans abrupts et pittoresques, que ces landes où le genêt s'épanouit au printemps en un horizon d'or quasi illimité, que ces collines, peu élevées cependant, où le voyageur français retrouve avec surprise les hêtres et les pins, végétation des froides montagnes cévenoles ?...

La famille Franck prétend rattacher ses origines à une dynastie de peintres wallons de même nom dans les œuvres desquels, à côté des qualités de la peinture dite primitive, on rencontre force détails qui font pressentir l'art d'un Rembrandt. Le plus ancien de ces peintres fut Jérome Franck, né en 1540 à " Herrenthal " en Campine et mort en 1610 à Paris, où, comme son descendant musicien, il avait émigré et obtenu le titre de peintre du roi Henri III... "

[1] Voir ci-dessus. En revanche, M. A. Schering classe M. Ryelandt, de Bruges, parmi les musiciens wallons (*Geschichte des Oratorium*, Leipzig, 1911, p. 555).

Naître à Hérenthals, pour un peintre wallon, est déjà suspect. Mais laissons cette hérédité lointaine et assez hypothétique. S'il est vrai que l'hérédité devient plus déterminante à mesure qu'on se rapproche du sujet, les ascendants immédiats de César Franck sont de nature à nous intéresser davantage. Personnellement, nous savions dès longtemps que la mère du maître n'était ni plus ni moins qu'une Allemande d'Aix-la-Chapelle. Ce détail, que M. d'Indy a pu ignorer, prend une signification particulière si l'on veut bien se souvenir de l'influence marquée de la mère dans l'élaboration d'une personnalité artistique. Nous nous étions promis à ce propos d'étudier quelque jour d'un peu près la question assez obscure des origines de César Franck, mais nous ignorions que, dès 1894, M. Charles Delchevalerie eût publié sur ce sujet, dans un périodique liégeois peu répandu, *Flamberge*, les renseignements les plus précis. Ces lignes viennent d'être reproduites dans la revue liégeoise *Wallonia* [1] ; le lecteur en appréciera tout l'intérêt :

César Franck est issu d'une famille de bourgeois de village. Son grand-père, Barthélémi Franck, naquit et vécut à Gemmenich, bourg situé aux confins du Limbourg et de la Prusse, sur la ligne de Verviers à Aix-la-Chapelle, par Bleiberg. C'est un pays de grasses cultures, assez accidenté, *où l'on ne parle qu'un patois allemand.* Barthélémi Franck exerçait dans la contrée, — où il mourut le 30 mars 1794, — des fonctions nombreuses et surannées : il était procureur de la justice de Gemmenich, mayeur à la cour de justice de Saint-Hubert et à celle de Palantes, conseiller à la haute-cour du canton de Limbourg, notaire, percepteur et bourgmestre de Gemmenich, échevin de la justice de Teuven.

Son fils, Nicolas-Joseph, le père de César Franck, naquit à Volkerich, hameau de Gemmenich, le 30 mai 1794; il épousa, le 24 aout 1820, une jeune fille d'Aix-la-Chapelle. Le nouveau ménage *vint habiter Liége*, où naquit, le 10 décembre 1822, dans l'ancienne rue Saint-Pierre, près Sainte-Croix, le petit César.

Les fonctions publiques exercées par Barthélémy Franck à Gemmenich le mettant en contact avec une population de langue basse-allemande, montrent en lui un homme du pays, de même langue que ses administrés. Toutefois, nous désirions posséder sur ce point quelques précisions. A notre demande, M. l'abbé Vivroux, curé de Gemmenich, a bien voulu faire dans ses registres paroissiaux des recherches dont il appert qu'en effet le dit Barthélémy Franck était lui-même originaire de cette localité, où il naquit, le 26 mai 1745, de Etienne Franck et de Anne-Marie Schenneux.

* * *

[1] T. XXI, p. 123.

Nos conclusions ? Elles ne seront pas aussi rigoureuses qu'on pourrait s'y attendre. C'est un fait d'expérience courante que, la culture germanique et la culture latine mises en présence, celle-ci tend toujours à absorber celle-là. En Belgique, les Flamands établis en Wallonie voient leurs particularités ethniques éliminées dans leur descendance, avant même que leur nom ait eu le temps de se corrompre. César Franck n'était pas un Wallon de race. Il fut d'origine germanique par son père et même purement allemand par sa mère. Mais il naquit et reçut ses premières impressions dans un milieu wallon. Emigré de bonne heure à Paris, c'est au contact du génie français que se développa sa personnalité et c'est de lui qu'elle devait recevoir sa définitive empreinte.

Ernest Closson.

ENQUÊTE SUR LA CONDITION SOCIALE DU MUSICIEN

PORTUGAL

Ici c'est à l'obligeance de M. Alfredo Pinto Saccaven, critique musical, que nous devons les renseignements qui vont suivre.

En Portugal, nous avons seulement un *Conservatoire* à Lisbonne. Il a grand besoin d'une réforme radicale. On y donne des cours de solfège, piano, violon, flûte, violoncelle, contrebasse ; harmonie, contrepoint, fugue, composition ; histoire de la musique, langue italienne, musique de chambre, etc.

On dit qu'à la prochaine réforme on introduira, au Conservatoire, la lecture à vue et l'accompagnement, le chant choral et l'orgue. C'est l'unique Ecole d'Etat que nous avons.

Dans l'*Académie d'Amateurs de Musique*, il y a presque les mêmes cours qu'au Conservatoire. Il y a quelques écoles privées où on donne l'enseignement du piano et du chant sous la direction de professeurs masculins et féminins diplômés.

C'est *seulement* le Conservatoire qui peut délivrer des diplômes à la fin des cours. Ceux qui sont délivrés par l'*Académie* n'ont rien d'officiel.

Légalement un musicien ne peut pas prendre le titre de professeur et ouvrir un cours sans avoir de diplômes.

Le traitement des professeurs du *Conservatoire*, hommes et femmes, est, en première classe de 500000 reis (2500 fr.). En deuxième classe de 300000 reis (1500 fr.). Les professeurs auxiliaires touchent 150000 reis (750 fr.). Lorsqu'ils sont membres des jurys d'examen ils reçoivent par jour une indemnité de 2000 reis (10 fr.).

Il est difficile d'évaluer le traitement d'un professeur dans l'enseignement privé. En général il est assez bas.

Le traitement moyen d'un musicien d'orchestre est plus facile à connaître. Au théâtre de *San-Carlo* (opéra-lyrique) il suit le règlement de l'*Association des musiciens*.

Premiers	A.	80000 reis	(400 fr.)	par mois.
	B.	70000 „	(350 fr.)	
Deuxièmes	A.	60000 „	(300 fr.)	
	B.	52000 „	(260 fr.)	
Troisièmes		45000 „	(220 fr.)	

Dans les théâtres de deuxième classe.

Opérettes, Vaudevilles, Revistas, Dramas, etc.

Premiers	A.	1200 reis	(6.00 fr.)	par séance.
	B.	1100 „	(5.50 fr.)	
Deuxièmes		1000 „	(5.00 fr.)	
Batterie		900 „	(4.50 fr.)	
		800 „	(4.00 fr.)	
		600 „	(3.00 fr.)	

Spectacles de Variétés.

Premiers	A.	1200 reis	(6.00 fr.)	par séance.
	B.	1100 „	(5.00 fr.)	
Deuxièmes	A.	900 „	(4.50 fr.)	
	B.	800 „	(4.00 fr.)	
Batterie		800 „	(4.00 fr.)	
		700 „	(3.50 fr.)	
		600 „	(3.00 fr.)	

Ces prix sont établis pour les compagnies portugaises. Pour les musiciens étrangers il y a 25 %, 35 % d'augmentation.

Les prix des concerts sont à peu près les suivants :

Premiers	10 fr.	chaque concert.
Deuxièmes	7 fr.	
Batterie	7 fr.	

Chaque répétition 4 fr. par artiste.

Au sujet de la dépense annuelle d'un musicien par le temps qui court, la vie est chère et on peut réellement affirmer que la plupart vivent avec de grandes difficultés.

Comme caisses de retraites et de chômages il y a une caisse *Monte Pio Philharmonique* bien organisée, tout à fait séparée de l'*Association des Musiciens Portugais*. Elle a été fondée en 1834. Il y a une caisse auxiliaire de l'*Association* dont les statuts attendent l'approbation officielle.

Les musiciens portugais ne souffrent pas d'une crise aiguë car ils ont toujours à faire dans les théâtres et salons de cinémas. Pendant l'été, par groupes de six artistes (piano, trois violons, violoncelle et contrebasse) ils sont engagés dans les casinos. Il existe à peine un petit inconvénient c'est la concurrence des musiciens espagnols qui porte préjudice aux musiciens portugais. Pour atténuer ce mal l'*Association des musiciens* a plein droit de réclamer.

Nous ne pouvons que remercier M. Pinto Sacaven de son intéressante communication.

FRANCE

Nous n'avions pas, au début de cette enquête, l'intention d'y faire figurer notre propre pays. Puis on nous fait remarquer que la *Revue S. I. M.*, par son caractère international, admettait des lecteurs étrangers, que les conditions sociales de la musique, en France, pouvaient les intéresser. Ensuite nous avons nous-mêmes constaté, depuis que nous avons commencé ces études, que beaucoup de musiciens *français* ignoraient plusieurs des questions qui les touchent. Un rapide aperçu ne leur sera sans doute pas inutile. C'est pourquoi nous allons consacrer quelques lignes à la condition du musicien de France.

L'enseignement musical est donné, chez nous, au *Conservatoire de Paris*, dans douze *succursales de ce Conservatoire*, par 18 *Ecoles nationales de musique*.

Un certain nombre d'*Ecoles municipales* sont soutenues par les municipalités et échappent complètement au contrôle l'Etat.

En dehors de ces écoles, exclusivement consacrées à la musique,

l'enseignement musical est donné gratuitement dans tous les établissements d'instruction primaire et secondaire publics, savoir : Les lycées et les collèges de jeunes gens et de jeunes filles : les deux *Ecoles Normales Supérieures ;* les *Ecoles Normales Primaires ;* les *Ecoles Primaires Supérieures;* les *Ecoles Primaires Publiques ;* les *Ecoles maternelles.*

Les Conservatoires, leurs succursales, et les Ecoles Nationales de musique délivrent des diplômes. Faut-il ajouter que les plus estimés sont ceux qu'estampille le *Conservatoire de Paris* but de toutes les juvéniles aspirations musicales.

De plus, l'Etat et la Ville de Paris ont institué des examens destinés aux futurs professeurs chargés de l'enseignement musical dans les établissements d'instruction primaire et secondaire. Ces diplômes, encore peu connus, devraient être exigés de tous ceux qui prennent — souvent sans capacités professionnelles suffisantes — le titre de professeurs. Enfin un grand nombre de cours et d'écoles privés, à l'instar du *Conservatoire*, ont établi des examens de fin d'année pour les élèves qui ont terminé leurs études et les plus méritants de ceux-ci reçoivent des diplômes.

En France, un musicien peut prendre le titre de professeur, et ouvrir un cours, sans avoir de diplômes ce qui est très regrettable, non seulement pour les élèves incapables, très souvent, aussi bien que leurs familles, de juger de la valeur du maître et à qui d'audacieux ignorants font perdre leur temps et leur argent ; mais encore pour les professeurs sérieux qui se voient fréquemment concurrencés par des non-valeurs donnant des leçons à plus bas prix. Le mal n'est pas spécial à la France, on l'a constaté au cours de cette enquête, où qu'il se produise, il a de désastreuses conséquences.

Les traitements des professeurs, au *Conservatoire de Paris*, sont en général peu élevés, mais le titre est fort recherché. Dans les autres Ecoles, ils dépendent des ressources des municipalités et de l'importance de la ville.

Dans l'enseignement privé, le traitement du professeur est très variable. Au cours de récentes conférences sur la femme musicienne, nous citons le cas d'une célèbre cantatrice qui donnait 20 minutes de leçon pour 60 frs. et d'un professeur du Conservatoire, dont nous pourrions donner le nom, qui moins exigeant que la cantatrice, se contente de 60 frs. pour une heure de leçon. A l'autre extrémité de l'échelle sociale professorale, et professionnelle, nous trouvons d'infortunées musiciennes

qui donnent des cours à 5 frs. par mois et même à 0 fr. 25 l'heure. Entre ces deux extrêmes s'établit une série de prix dépendant : de la notoriété du professeur, de la ville, et même du quartier, qu'il habite, de sa résistance au travail — telle femme délicate ne peut donner le même effort qu'une robuste créature — et aussi, en dehors de sa valeur technique, des qualités personnelles.

De même que le gain, la dépense d'un musicien est extrêmement variable. Il est bien évident que le maître de musique qui donne des leçons à 1 fr. la minute, le ténor ou la prima donna à la mode qui touchent de somptueux cachets, vivent sur un pied que ne connaîtra jamais le petit musicien d'orchestre ou la maîtresse du piano du pensionnat voisin. Comme dans toute profession, et pour s'en tenir à ce point de vue étroit et très matériel du rendement, il y a, dans le monde musical, une aristocratie opulente : grands professeurs, virtuoses aux mondiales tournées, artistes de théâtre *di primo cartello ;* une classe moyenne et un infortuné prolétariat qui végète, peine, se plaint et pratique l'Art comme le dernier des métiers.

Depuis quelques années les musiciens ont fondé un syndicat très puissant *la Fédération des artistes musiciens de France*, affiliée à la Bourse du Travail, ayant sa caisse, son journal et... ses cahiers des revendications. Ainsi groupés ils ont réussi à améliorer notablement les conditions matérielles de leur existence : exigeant des augmentations de salaires, des contrats plus précis et plus avantageux et une reconnaissance de leurs droits qui n'a pas été sans surprendre tout d'abord ceux qui les employaient ? Ont-ils tort de mêler les questions politiques aux questions professionnelles ? Ce n'est pas ici l'instant de formuler ce genre de critiques.

La Fédération des artistes musiciens de France a des caisses de retraites et donne des secours en cas de maladie à ses adhérents.

La Société des Artistes musiciens fondée en 1483 par le Baron Taylor assure, moyennant le paiement d'une certaine somme une fois donnée ou des versements annuels, une retraite à ses membres. Nous trouvons encore : la *Société de secours mutuels des artistes lyriques* comprenant, sous cette rubrique, les artistes dramatiques, musiciens, artistes de théâtres, de concerts, de music-halls. La *Société de Secours mutuels et de prévoyance des Employés du commerce de musique à Paris*. Le titre est un peu long, mais il mérite toute considération. L'œuvre a pour but d'assurer une retraite à tous ses membres. A côté de cette œuvre se place naturel-

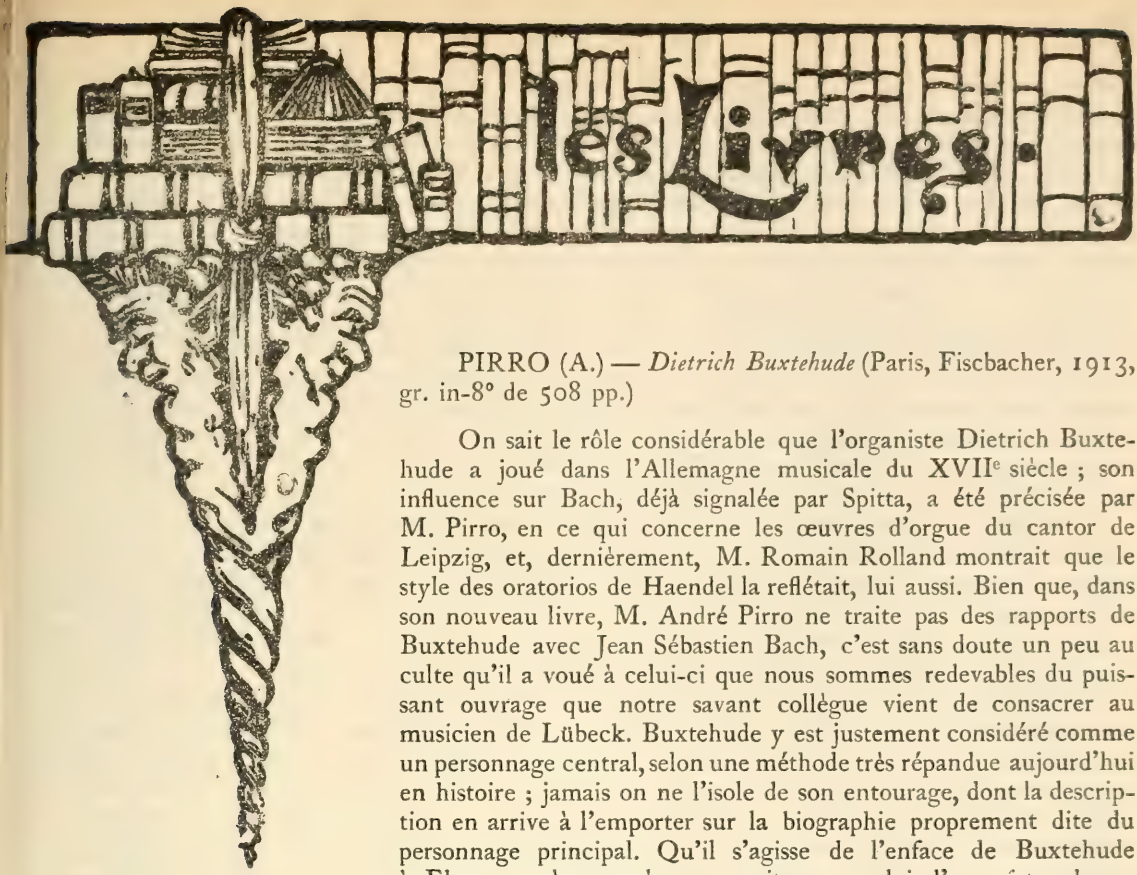
lement la *Société de Secours mutuels des Employés de théâtre* fondée en 1880. Nous négligeons un nombre important de petites associations ayant les mêmes buts mais dont l'action s'exerce dans un champ plus restreint. Beaucoup sont de fondation récente. Mentionnons l'œuvre si connue des *Trente Ans de Théâtre.*

Nous concluerons à la réponse par la question posée au début de l'enquête sur les causes du chômage. Elles sont multiples. Tout d'abord il faut noter l'encombrement de la carrière de musicien par une quantité de gens d'une incapacité notoire : professeurs au rabais, musiciens d'orchestre sans talent, chanteurs prétentieux d'une inimaginable insuffisance ; d'autre part, cette même carrière se trouve surchargée par un nombre incroyable d'amateurs. Certains ont beaucoup de talent, nul ne peut les empêcher d'en tirer la gloire ou même le profit qu'ils désirent, mais, le faisant, ils nuisent aux professionnels, et on ne saurait trop protester, avec mesure et courtoisie, mais énergiquement, contre leur intrusion.

La seconde cause du chômage réside dans la durée extrêmement longue de la saison estivale, ou, plus exactement, dans la durée de périodes de vacances que l'on n'a jamais connues. Actuellement, beaucoup de familles ne regagnent la Capitale qu'au mois de décembre et même de janvier. Dès les premiers froids le midi appelle vers ses contrées ensoleillées tous ceux qui redoutent l'hiver parisien et à qui la fortune permet de tels déplacements, comme ces privilèges sont aussi, pour la même raison, ceux qui peuvent encourager les artistes, leur absence est, pour ces derniers des plus nuisible.

Enfin la pratique des sports détourne, de plus en plus, des plaisirs sédentaires que l'art réserve à ses adeptes. L'habitude de l'automobile, celle des sports d'hiver, que le T. C. F. met à la mode avec une ferveur que justifient bien des avantages, ont peu de rapports avec les séances dominicales de nos grands concerts, les longues soirées de musique de chambre ou l'assistance assidue aux nombreuses séances que les virtuoses offrent inlassablement à une attention trop distraite et surtout trop fugitive. Les remèdes à un tel état de choses ?... Leur étude dépasserait singulièrement le cadre de cet article et les limites assignées à cette simple enquête.

M. Daubresse.



PIRRO (A.) — *Dietrich Buxtehude* (Paris, Fiscbacher, 1913, gr. in-8° de 508 pp.)

On sait le rôle considérable que l'organiste Dietrich Buxtehude a joué dans l'Allemagne musicale du XVIIe siècle ; son influence sur Bach, déjà signalée par Spitta, a été précisée par M. Pirro, en ce qui concerne les œuvres d'orgue du cantor de Leipzig, et, dernièrement, M. Romain Rolland montrait que le style des oratorios de Haendel la reflétait, lui aussi. Bien que, dans son nouveau livre, M. André Pirro ne traite pas des rapports de Buxtehude avec Jean Sébastien Bach, c'est sans doute un peu au culte qu'il a voué à celui-ci que nous sommes redevables du puissant ouvrage que notre savant collègue vient de consacrer au musicien de Lübeck. Buxtehude y est justement considéré comme un personnage central, selon une méthode très répandue aujourd'hui en histoire ; jamais on ne l'isole de son entourage, dont la description en arrive à l'emporter sur la biographie proprement dite du personnage principal. Qu'il s'agisse de l'enface de Buxtehude à Elseneur où son père occupait un emploi d'organiste, de ses études à Copenhague auprès de Lorentz, ou de son séjour à Lübeck, on aura soin de restituer par le détail le milieu où il a vécu et travaillé, de rappeler les musiciens qu'il a fréquentés, les œuvres qu'il a entendues, les circonstances qui accompagnèrent ou déterminèrent ses diverses compositions. D'où un exposé extrêmement dense, fourmillant de faits, d'une information minutieuse et précise, qui témoigne de l'érudition la plus étendue. Un pareil travail suppose le dépouillement de sources inédites ou peu connues et une somme vraiment prodigieuse de lectures. L'auteur nous renseigne abondamment sur les artistes qui ont influencé Buxtehude, et, en particulier, sur Gaspar Förster qui dirigeait la chapelle royal de Copenhague, sur les divertissements de musique en usages dans les cours du Nord, sur les troupes de musiciens étrangers qui parcouraient celles-ci, sur les relations qui s'établissaient de ville à ville entre les artistes. Incidemment, il étudiera les œuvres de ces musiciens, au fur et à mesure que les noms de ceux-ci se présentent dans son récit, et en citera avec une véritable profusion d'exemples musicaux, les passages les plus caractéristiques. C'est ainsi qu'il nous initie aux compositions des maîtres de Hambourg, de ce Thomas Selle, qui avec H. Schütz et Schein, constituait la triade des "grandes S", et de l'organiste Scheidemann.

Buxtehude se pénétra d'abord de l'enseignement théorique de Sweelinck, et, dans ses premières compositions, il imite Schütz, Förster et Carissimi. Puis, le voilà à Lübeck, dans un centre très artistique où brille l'organiste Tunder qu'il remplacera, en 1668, à la *Marien Kirche*, après avoir épousé sa fille, ce qui semblait alors de règle. Les *Motets* et *Cantates* de

Tunder, comme aussi les compositions de Geist, fournissent à M. Pirro matière à de nombreuses analyses, de sorte que son livre, par l'abondance des citations qu'il renferme, devient une manière d'anthologie de musiciens allemands encore à demi ignorés. A propos du *Collegium musicùm* de Hambourg, il passe en revue les pièces qu'on y exécutait, et s'étend sur les ouvrages de Rosenmüller et de Förster, sur les espèces d' " Histoires Sacrées " de ce dernier, et sur les *Deutsche Concerten* de Bernhard. Il brosse, de la sorte, un vaste et brillant tableau de la musique allemande à Lübeck et à Hambourg au XVIIe siècle, et nous révèle la vie artistique, si intense et si féconde qui animait ces puissantes cités commerciales. Il n'oublie point les intéressantes *Messes* de Johann Theile lequel, au dire de Walther, aurait été le maître de Buxtehude ; mais si Buxtehude professait pour l'art hautain de Theile une grande admiration, si comme lui, il se plaisait aux problèmes scolastiques, son talent de savant contraponiste s'était manifesté bien avant qu'il prît contact avec Theile. D'ailleurs, en Danemark comme en Allemagne, la mode était alors aux canons, aux ouvrages écrits en style strict, et tout ce qu'on peut dire au sujet des relations qui s'établirent entre Theile et Buxtehude, c'est que ces deux musiciens s'influencèrent l'un l'autre.

Les fameuses *Abend-muziken*, que Buxtehude donnait le jeudi à la *Marienkirche*, sont mentionnées, pour la première fois, en 1673 ; elles consistaient en concerts religieux patronnés par les corporations de marchands, concerts sur lesquels M. Pirro donne les renseignements les plus curieux. — Là, Buxtehude réalise une " musique religieuse de caractère dramatique, adaptée à des textes allemands " qui s'ajuste bien à son austère devise : *Non hominibus, sed Deo*, musique dont les opéras de Hambourg apportaient, pour ainsi dire, un précédent.

Fidèle à sa méthode objective et descriptive, M. Pirro consacre aux *Cantates* et *Motets* de Buxtehude des pages pénétrantes où se retrouvent les qualités d'analyse, et le style si personnel et si expressif que tous les musicologues ont goûtés dans l'*Esthétique de J. S. Bach*. Fort peu de ces compositions sont datées ; presque toutes sont conservées dans les recueils de Gustave Düben, et existent, en tablature, à la Bibliothèque de l'Université d'Upsal. M. Pirro a effectué le dépouillement complet de ces recueils, et il nous donne des *Cantates* écrites de 1680 à 1684, comme de celles qui étaient destinées aux différentes fêtes de l'année, une étude approfondie, attentive et émue qui nous permet d'apprécier la manière large, claire de Buxtehude, manière aussi portée aux détails significatifs qu'à l'édification de vastes ensembles majestueux, tels le *Benedicam Dominum* à 6 heures. L'œuvre vocal de Buxtehude, fort considérable, comprend plus de 130 compositions, dont M. Pirro a dressé la bibliographie.

Son œuvre instrumental mérite aussi de retenir l'attention, malgré qu'il demeure d'importance beaucoup moindre. M. Pirro cite des pièces manuscrites qui paraissent antérieures aux deux recueils de sonates publiés en 1696 et qui étaient considérés jusqu'ici comme les deux premières œuvres instrumentales du maître de Lübeck. En quelques pages sobres, l'auteur expose les conclusions de son énorme travail, véritable monument dont les érudits pourront extraire une foule de matériaux précieux.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

POUGIN (Arthur). — *Mariette Alboni* (1 vol. in-18° avec quatre gravures et un fac-simile. Plon édit.)

Ce petit volume conte la vie d'une artiste qui souleva de bien grands enthousiasmes dans la génération de nos pères. (On sait qu'elle se consacra surtout aux œuvres de Rossini.) Elle méritait du reste cette admiration et par la qualité de sa voix et par sa *tessitura* extraordinaire qui associait le registre du soprano à celui du contralto ; et aussi par le labeur assidu auquel elle se soumit en sa jeunesse.)

Ce qu'on sait peut-être moins, c'est que cette artiste fut une femme très fière, pleine de nobles sentiments et généreusement bienfaisante. Le livre fourmille d'anecdotes typiques, souvent fort curieuses. Le récit de ses années d'enfance est particulièrement savoureux par les aperçus qu'il ouvre sur la bonhomie de la vie provinciale italienne au siècle dernier. Il s'y trouve notamment (page 11) l'anecdote d'un moine dont les paroles seraient dignes de figurer dans la *Légende Dorée.*

PROD'HOMME (J. G.) — *Ecrits de Musiciens (XVe-XVIIIe siècles)* (1 vol. in-12, Paris,) *Mercure de France.*

Les documents sur les musiciens ne sont en général que peu nombreux. Parmi les plus importants figurent naturellement les écrits personnels de l'auteur. Mais beaucoup ont peu écrit. De l'un subsistent seulement quelques lettres, de l'autre des dédicaces. Parfois, un testament seul a été conservé. Bien rares sont ceux qui laissent de véritables désertations. Mais les documents sont épars et souvent peu faciles à consulter. C'est pour combler cette lacune que M. J. G. Prod'homme a publié son recueil.

Le but du livre explique qu'il n'y ait pas d'idée directrice à faire ressortir. C'est un *compendium* à conserver où suivant l'étude du moment ou trouvera le renseignement dont on a besoin. Notons seulement que, dans les fragments de Lassus, de Monteverdi et de Bach, on trouve des indications typiques sur la condition ancienne des musiciens. On y voit que l'organisation démocratique de Leipzig ne leur était pas beaucoup plus favorable que l'organisation aristocratique de cours italiennes. Et même quelles licences se permettait Lassus envers son duc ! — Sur la musique proprement dite, la *Préface* de Jacques de Gouy est supérieurement intéressante. — Enfin le testament de Guillaume du Fay s'ouvre par une belle page de prose du XVe siècle.

CRAWFORD FLITCH (J. E.) *Modern dancing and dancers.* (1 vol. in-4° avec illustrations noires et en couleurs. London, Grant Richards Ltd.)

M. Crawford Flitch est un fervent de l'art de la danse. Il aime à rappeler le mot de Lucien : " La danse est aussi vieille que l'amour, le plus ancien des dieux. " Il s'indignerait pour un peu du scandale qu'affectaient les Beaux-Arts de la voir ranger dans leur groupe. Et dans la renaissance actuelle de la danse, il voit une réaction contre les tendances de l'art actuel qui " répond par un conseil à celui qui lui demande de la beauté ". Il espère qu'elle fera revivre pour nous la vie joyeuse que les autres arts nous ont fait oublier.

Et à l'appui de ses idées, il fait un historique des plus complets de la danse depuis l'antiquité, jusqu'à nos jours. Il fait même une place aux " danses excentriques " et à une danse populaire anglaise : la " horris dance. " La plupart de ces chapitres intéresseront sûrement les amateurs. L'ouvrage est luxueusement présenté et de nombreuses gravures ajoutent à son intérêt. Nous noterons spécialement de bonnes épreuves colorées de la *Carmencita*, de Sargent, des *Danseuses* de Degas et un très curieux dessin de Léon Bakst : *Danse orientale.*

MONOD (Edmond). — *Mathis Lussy et le Rythme musical.* (Publié par l'Association des Musiciens Suisses. 1 vol. in-4°, Paris Fischbacher.)

Vous souvenez-vous d'un certain passage de la *Psychologie* de William James ? " Nul objet qui ait un attribut véritablement essentiel : le même attribut peut être *essentiel à un point de vue*, et parfaitement *inessentiel à un autre.* " Ainsi, en ce moment, l'essence de mon papier est d'être propre à l'écriture ; plus tard son essence sera d'être propre à allumer du feu... Ce passage serait d'un relativisme absolument décourageant, si l'on ne tempérait ce sentiment

par l'idée que le grave philosophe ne dédaigne peut-être pas de s'amuser à des paradoxes à la Mark Twain.

C'est un identique sentiment de découragement qu'on éprouve en trouvant, dès l'avant-propos de l'étude de M. Edmond Monod, une phrase comme la suivante. Il s'adresse aux familiers de l'œuvre de Mathis Lussy et il leur dit : " Votre Lussy et mon Lussy diffèrent peut-être : ce qui dans son œuvre est *essentiel à mes yeux ne l'est pas aux vôtres*, et réciproquement. " Et cela sonne d'une façon d'autant plus inquiétante qu'on ne se fait pas faute d'ajouter que dans son œuvre " on rencontre des contradictions " ; qu'il n'était pas " un scientifique " ; qu'il " n'était pas un homme à creuser jusqu'au fond une idée. " Ajoutons à cela le souvenir des déceptions que nous avons pu éprouver à la lecture d'ouvrages du même genre. Tous promettent tant ; et tous (je n'ose même pas excepter Riemann) tiennent si peu ! Voilà bien, direz-vous, de peu favorables dispositions pour commencer une lecture !

Je l'accorde. Mais, le plus grave, c'est qu'une première lecture n'est pas faite pour dissiper cette inquiétude. Constamment on voit qu'on a peine à s'accorder sur les définitions. Qu'entend Lussy par une syncope ? (p. 98) Qu'entend-il par rythme ?... (p. 28) De guerre lasse vous vous rabattez sur les exemples. Vous trouvez (p. 78) une citation de Beethoven et une autre de Schumann. Lussy en a " corrigé " la mensuration. Allons-nous nous trouver cette fois sur un terrain plus affermi ? Aucunement. Car, à mon humble avis, l'interprétation ordinaire de ce début de la *Sonate* op. 27, en mi bémol, et en particulier celle de l'Edition académique est sûrement préférable à celle de Lussy.

Mais alors ?... alors il faut, comme le fait très franchement M. Monod, il faut reconnaître que les tentatives si originales de Lussy n'ont pas abouti à se codifier en une forme définitive. Mais ce qui reste de son œuvre, ce sont de très larges aperçus sur l'interprétation *intelligente* des œuvres et une très heureuse influence sur le soin à porter aux éditions musicales. M. Monod estime qu'il a préparé la voie à l'affranchissement, " à la musique dans laquelle la barre de mesure, n'a d'autre valeur que celle d'un repère destiné à faciliter au lecteur sa tâche. " La suppression de la barre de mesure a déjà été tentée par Felix Artann dans sa *Grande Sonate ;* et les exécutants ne s'en sont trouvés nullement gênés dans sa *Sonate astronomique* pour violon et piano. Mais que M. Monod me permette de lui rappeler une de ses propres pensées qui me paraît tout à fait profonde (p. 91) : c'est que, pour que se fasse sentir cette vivante lutte entre la liberté du rythme et la contrainte de la mesure, encore faut-il " qu'une mesure quelconque soit adoptée. "

GUSTAVE ROBERT.

BORREN (Ch. Van den). — *Les origines de la musique de clavier en Angleterre* (Bruxelles, 1912, in-8°, VII-254 p., 5 fr.).

Un important article de l'auteur, publié par la S. I. M. du 15 novembre 1912, nous faisait pressentir ce livre, dont le titre pourrait, croyons-nous, donner lieu à une légère méprise: il ne s'agit pas, en effet, d'une tentative faite pour éclaircir le mystère qui plane sur la musique de clavier en Angleterre pendant deux siècles (XIVe à XVIe), mais au contraire d'une étude esthétique du virginal pendant sa période de floraison, c'est-à-dire la seconde moitié du XVIe siècle et le début du XVIIe.

Il n'en demeure pas moins qu'un haut intérêt s'attache à cette étude : la publication faite il y a douze ou quatorze ans déjà du fameux recueil connu sous le nom de *Fitzwilliam Book* nous avait révélé la richesse et l'imprévu d'un art trop ignoré jusqu'alors ; mais il manquait évidemment que les caractéristiques de cet art fussent isolées, coordonnées, et portées à la connaissance de tous par un travail musicologique d'un accès plus facile que le volumineux

AU SALON DES DESSINATEURS HUMORISTES

BOSTON PUBLIC LIBRARY

GABRIEL PIERNÉ

par B. Fabiano

AU SALON DES DESSINATEURS HUMORISTES

VINCENT D'INDY

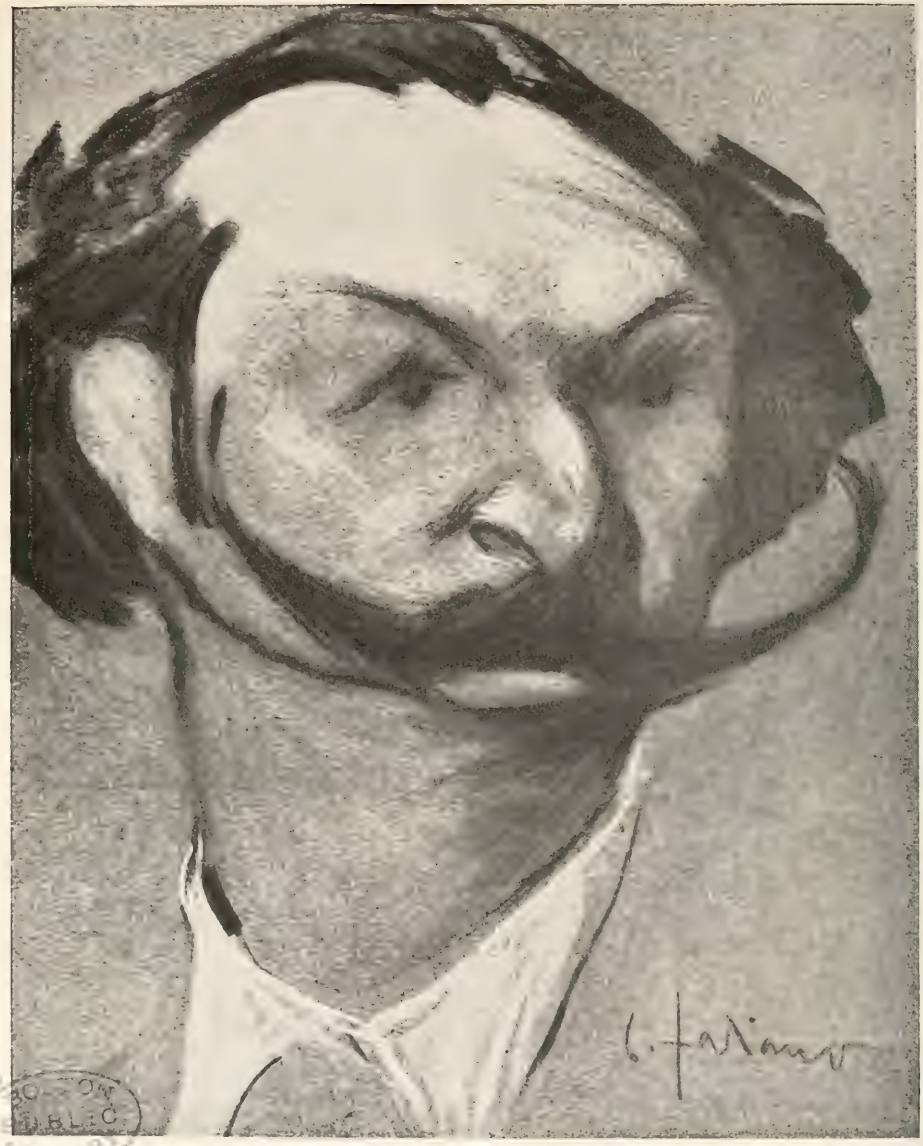
par B. Fabiano

AU SALON DES DESSINATEURS HUMORISTES

CLAUDE DEBUSSY

par B. Fabiano

AU SALON DES DESSINATEURS HUMORISTES



BOSTON PUBLIC LIBRARY

XAVIER LEROUX

par B. Fabiano

recueil musical. C'est ce travail qu'a réalisé M. Van den B. avec une méthode rigoureuse, une analyse minutieuse, une classification logique, et par dessus tout une très profonde connaissance du sujet.

Les musicologues et même les musiciens trouveront dans ce livre comme un vade-mecum de la musique virginalistique de la meilleure époque, et je ne m'étonnerais pas que Byrd, Bull, Farnaly et d'autres encore, dussent à M. Van den B. de retrouver, grâce à son ouvrage, la popularité qu'ils connurent il y a environ trois cents ans dans leur île et même sur le continent.

A. Machabey.

KUFFERATH (Maurice). — *Fidelio, de L. van Beethoven* (Paris, Fischbacher, in-8° de 283 pp.).

N'ayant procédé, en 1912, à la reprise de Fidelio, au théâtre de la Monnaie, qu'après de consciencieuses études personnelles aux points de vue bibliographique, historique et critique, M. Kufferath a la bonne pensée d'en faire part au public dans ce volume muni, comme il convient aujourd'hui, d'une abondante iconographie, et qui sera lu avec intérêt.

A noter une spirituelle protestation contre la vanité des *théories fantômes* (au regard de la *réalité* appartenant à l'*œuvre* seule), dans la proscription dogmatique de formes particulières telles que le mélange du chant et du parlé. Et, à propos de Gevaert, M. K. ne se borne pas à contester la convenance des récitatifs ajoutés, il a aussi le courage d'émettre certaines critiques difficiles à formuler du vivant du célèbre Directeur du Conservatoire de Bruxelles. Il s'agit de la manie des arrangements souvent infidèles atteignant, aussi bien que Beethoven, Bach, Haendel, Gluck, Weber, etc., dans des éditions connues et répandues (p. 126, 187, 190).

Mais, était-il justifié d'attribuer cette tendance au séjour trop prolongé de Gevaert en France ? Je me garderai bien de répliquer par les faciles et banales plaisanteries de jadis sur le penchant belge pour la contrefaçon, et aucune nation, même parmi les plus portées au *sérieux doktoral*, n'est à l'abri de reproches analogues, parfois plus regrettables encore (Cf. affaire Rust).

Anselme Vinée.

WEINGARTNER (Felix). — *Gesammelte Aufsätze.* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912, in-8° du 300 pages. Broché 5 mk.)

Sous ce titre original M. Weingartner vient de publier une série d'études parues d'abord séparément en diverses revues.

Malgré leur diversité, ces articles peuvent se rattacher à un sujet commun : l'art d'étudier et de diriger les chefs-d'œuvre des maîtres ; plusieurs chapitres complètent de façon fort intéressante les vues et les études publiées dans l' " Art de diriger [1] " pour l'année précédente, et sont d'autant plus précieux qu'ils sont le fruit d'une longue et féconde expérience.

En dehors des souvenirs personnels de l'auteur : souvenirs d'enfance et de jeunesse, d'intimité avec Liszt, et Félix Mottl, l'intérêt de ce livre réside surtout dans les discussions artistiques soulevées à propos des hommes et des œuvres : la question des coupures dans les œuvres de Wagner par exemple ; la manière de diriger les poèmes symphoniques de Liszt ; et plus loin : Qu'avons-nous à apprendre de Mozart ? de Berlioz ? de Brahms ?

Voici maintenant d'originales dissertations sur : la forme, l'originalité, l'avenir de l'opéra, ce que doit être le chef d'orchestre, le rôle des solistes dans les concerts d'orchestre, la réforme

[1] L'art de diriger (Traduit par Heintz, Breitkopf, 1911).

de la notation des partitions, etc. Plusieurs analyses très fines sont consacrées à Beethoven, Schumann, Berlioz et Brahms ; l'enthousiasme du grand chef d'orchestre pour le glorieux auteur de " Benvenuto Cellini " se manifeste dans des pages vibrantes d'éloquence, où le style si clair de M. Weingartner est bien adéquat à son art de diriger.

L'éminent Kapellmeister propose aussi des réformes très sages pour faciliter la lecture des partitions, surtout en ce qui concerne les instruments transpositeurs : écrire les cors et trompettes en *ut* [1] avec leurs armatures et ne conserver que 3 clefs — *sol* 2e l. *fa* 4e l. *ut* 3e l. On indiquerait par de petits chiffres (8) au-dessus ou au-dessous de la clef, qui commande la portée, les transpositions d'octave, etc...

— Parlant de l'instrumentation, M. Weingartner préconise l'emploi d'un cinquième instrument à cordes accordé à l'octave grave du violon et qui servirait d'intermédiaire entre le violoncelle et l'alto. (*Tenor geige*).

Il y a aussi un chapitre sur la *flûte-alto*, dont M. Weingartner a tenté l'emploi dans un poème symphonique : *Champs-Elysées*, et dans un opéra : *Oreste*. Cet instrument construit par un facteur berlinois M. Moritz, sur les indications de M. Weingartner descend une *quarte plus bas* que la grande flûte en *ut* actuelle, c'est donc une grande flûte en *sol* destinée à étendre vers le grave le registre de ce type instrumental, et à enrichir ainsi d'une nouvelle couleur l'orchestre moderne.

Le volume se ferme sur deux poésies : l'une pour célébrer le centième anniversaire de la mort de Schiller, l'autre le cent-cinquantième anniversaire de la naissance de Mozart.

Est-il nécessaire d'ajouter que toutes les pages de ce livre attestent la plus haute sincérité artistique et témoignent de l'idéal le plus fier. A quand la traduction française ?

FÉLIX RAUGEL.

LIVRES REÇUS

— SERVIÈRES (G.). — *Freischütz*, traduction française, avec préface. (Fischbacher 1913, in-12° de 188 pp. Fr. 2.)

— CROZE (A. de). — *La chanson populaire de l'île de Corse*. (Paris H. Champion 1911, in-12° de 188 pp.)

— COLLET (Henri). — *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*. (Paris F. Alcan, 1913, in-8° de 536 pp. Fr. 10.)

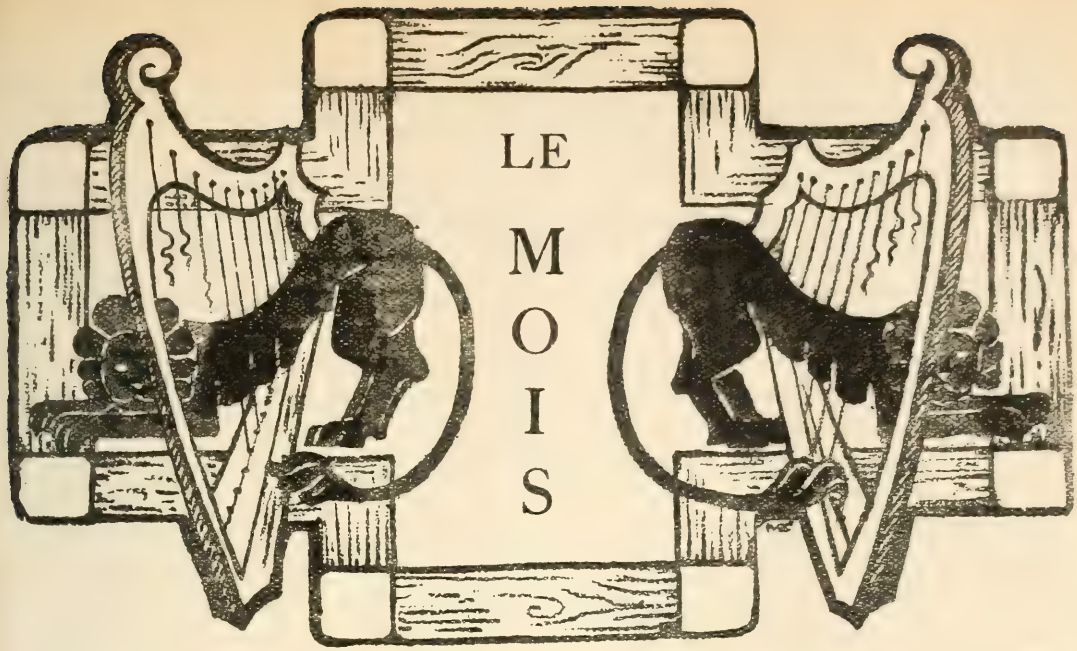
— BORGEX (Louis). — *Vincent d'Indy*. (Paris Durand et fils 1913, in-12° de 32 pp. Fr. 2.)

— BOSCHOT (Adolphe). — *Le crépuscule d'un romantique*. H. Berlioz 1842-1869. (Paris Plon, 1913, in-12° de 712 pp. Fr. 5.)

— ANNÉE MUSICALE (L'). — (Paris F. Alcan 1913, in-8° de 311 pp. Fr. 10.)

— KINSKI (G.). — *Kleiner Katalog des Sammlung alter Musikinstrumente*. (Kocln Heyer-Museum 1913, in-12° de 250 pp. et 32 planches. Mk. 2.50.)

[1] Richard Strauss dans ses commentaires du Traité d'orchestration de Berlioz, ne partage pas cette manière de voir.



Les Théâtres

THÉATRE DES ARTS. — OPÉRA-COMIQUE. — THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Nous entrons dans la période de l'année où les revues mensuelles doivent se hausser à la critique synoptique. Le lecteur trouverait singulièrement indiscrète le conscience professionnelle qui me pousserait aujourd'hui à le prendre neuf fois de suite pour confident sous prétexte que les Eléments, les Aveux indiscrets, Ma Mère l'Oye, Pigmalion, l'Araignée, les Dames de la Halle, le Carillonneur, Benvenuto Cellini et le Freyschütz furent successivement proposés à notre admiration par des directeurs prodigues.

Tressons donc une seule couronne pour en ceindre le front de M. Jacques Rouché qui fut pourtant six fois vainqueur dans sa lutte contre l'indifférence publique. Tressons la avec des fleurs rares et n'y dissimulons que d'inoffensives épines. Le directeur du Théâtre des Arts a adopté une attitude souverainement impertinente. Il s'est donné pour tâche de démontrer à ses chers collègues l'absurdité de leurs lamentations au sujet de la rareté des bonnes partitions. Il s'amuse à en faire sortir du sol, trois par trois, des quantités considérables, les prend entre deux doigts, les montre à ses confrères dépités et, négligemment, en grand seigneur à qui suffit cette platonique victoire, les rejette au néant. Et la désinvolture souriante avec laquelle il traite ses trouvailles est plus irritante encore pour ses concurrents que ses trouvailles elles-mêmes ! Rien n'exaspère davantage les fauves affamés de la jungle théâtrale que de voir l'un des leur terrasser

la proie et l'abandonner, par dérision, sans la dévorer. Car la loi de la jungle interdit aux plus faméliques de toucher au festin ainsi dédaigné et leur estomac en conçoit un furieux ressentiment.

En apprenant à nos subventionnés, toujours prompts à crier famine, que Lully, Rameau, Monteverdi, Monsigny, Mozart, Destouches, Florent Schmitt, Fauré, Roussel, Offenbach, Bruneau, Delibes, Mme de Polignac et Gaubert sont des compositeurs parfaitement comestibles, M. Rouché a développé leur appétit tout en leur enlevant sournoisement les moyens de le satisfaire. M. Rouché est un gâcheur !

Son dernier spectacle contient une petite merveille. Quel directeur pourra se consoler de lui avoir laissé capturer dans son minuscule théâtre, d'un coup de son ballet lilliputien, cette extraordinaire Araignée de Gilbert des Voisins qui aurait pu tisser entre d'autres murs une toile plus vaste et plus solide ! Il y a dans ce divertissement d'insectes une invention plastique infiniment ingénieuse mais désormais inutilisable. Et, pourtant, que d'exquises choses à faire avec un tel sujet ! Que de maîtres de ballet ont du envier M. Staats, que de musiciens ont du souhaiter prendre la place de M. Roussel ! Quelle joie d'animer tout ce " petit-peuple ", de discipliner des fourmis rouges, des mantes religieuses, des papillons et des éphémères et d'apprendre la gymnastique rythmique à l'intéressante famille des bousiers ! L'entomologie semble, d'ailleurs, avoir été particulièrement favorable au compositeur de tant d'intéressantes pages d'une beauté un peu âpre et d'une musicalité parfois rugueuse, car beaucoup d'artistes après avoir résisté aux arguments sonores de la Sonate en ré mineur et du Poème de la Forêt, se sont laissé prendre aux fils délicats de l'Araignée. Les concessions faites dans cette partition à la sensualité auriculaire vont singulièrement agrandir le cercle des amis de M. Roussel. Ajoutons qu'une fois encore le music-hall a triomphé au théâtre en la souple personne de Sahary-Djelly et des deux fils Footit et que ces fantaisistes ont su donner à leurs camarades " de culture classique " d'assez sévères leçons.

Pendant ce temps, une étrange aventure retenait l'attention des habitués de l'Opéra-Comique. Le Carillonneur, au lieu de disperser dans l'air nocturne le vol calme de ces petites cantilènes irisées qui auréolent les beffrois des Flandres d'un si doux halo sonore, martelait brusquement sur son clavier de bronze un furieux tocsin. De tous côtés les citadins se ruaient vers la place Boïeldieu, en gesticulant et en s'invectivant avec frénésie. Que se passait-il donc ? Tout simplement ceci : M. Xavier Leroux, compositeur à succès, après nous avoir donné une série de partitions hautes en couleur, larges d'épaules et de hanches, expansives et exubérantes, s'avisait de changer sa manière sans en avoir obtenu licence de l'opinion publique. Sa dernière fille est blonde, pâle, rêveuse, mélancolique et — scandale retentissant ! — elle a les yeux bleus ! C'est du joli !...

Déjà, il y a quelques semaines, un petit incident significatif avait frappé les observateurs. M. Xavier Leroux avait fait exécuter chez Chevillard deux mélodies avec orchestre, deux lieder comme en écrivent passionnément les membres de la Nationale ou de la S.M.I. dans le sublime et naïf désintéressement dont la vie ne tarde pas à les guérir. Et ces mélodies avaient surpris par leur tenue musicale, par l'intimité de leur atmosphère, par la dignité de leur style,

tous ceux qui ne voyaient dans leur auteur que le spécialiste du coup de poing mélodique et ignoraient — pour ne l'avoir jamais serrée — que la main qui brandissait la trique du chemineau, n'était pas calleuse !

Dès les premiers tableaux du Carillonneur la coquetterie musicale affichée par un homme de théâtre qui pouvait si bien s'en passer provoqua la plus vive stupeur. Loin de lui en savoir gré, les adversaires habituels de ce Bernstein lyrique entrant en littérature furent profondément choqués et dénoncèrent cet outrage aux bonnes mœurs théâtrales. Il en advint autant à Verdi le jour où, renonçant aux succès faciles, il entreprit de prouver la subtilité de son oreille et la clairvoyance de son goût en adoptant un vocabulaire harmonique nouveau : au lieu d'admirer la loyauté et le courage d'un tel geste on s'en scandalisa bruyamment et l'on sait que le jeune Georges Bizet, témoin du miracle, déplora vertueusement la folie du glorieux vieillard.

M. Xavier Leroux, qui n'est pas un vieillard, a du s'apercevoir qu'à tout âge il est très difficile de passer d'un casier à un autre dans le classeur de l'esthétique. Une surveillance rigoureuse est exercée pour que l'ordre règne dans les cartons verts : malheur à qui essaie de tromper la vigilance de Monsieur Badin ! Il aura bientôt tous les garçons de bureau à ses trousses. L'auteur du Carillonneur vient de jouer un vilain tour à Monsieur Badin, il n'échappera pas au châtiment que mérite son outrecuidance. Et ce sera justice.

Méditez, ô jeunes gens, cette édifiante historiette avant d'embrasser une carrière musicale déterminée. Réfléchissez longuement avant d'entrer dans l'arène. En musique, comme dans certains music-halls " on ne délivre pas de cartes de sortie ". Où la chèvre est attachée il faut qu'elle broute. Il est bon de carillonner sur tous les toits la symbolique aventure qui défraie en ce moment la chronique. M. Xavier Leroux avait de splendides et orgueilleuses moustaches de palikare. Certains avaient pris la douce habitude de railler leur insolence victorieuse. Par jeu, par défi ou par goût, M. Xavier Leroux les abattit un jour, d'un coup de rasoir et présenta soudain à ses détracteurs un visage strictement conforme à l'esthétique du moment. Mais ceux-ci se voilèrent la face en criant : " Fi ! quelle horreur ! ".... La mode américaine a provoqué des drames de ce genre dans bien des ménages parisiens !... M. Xavier Leroux laissera-t-il repousser ses moustaches ?... Nous le saurons bientôt.

Cependant, au jour fixé et à l'heure dite, le nouveau Théâtre des Champs Elysées ouvrait ses portes. Ce fut un émerveillement. Par une subtile précaution impliquant à l'égard de la gent critique une défiance assez peu flatteuse pour la corporation, M. Gabriel Astruc ne nous a plus rien laissé à révéler sur les trésors qu'il a entassés dans sa maison. Tous nos enthousiasmes en présence de l'admirable monument dont s'enrichit la capitale ont été depuis longtemps cambriolés ; tous nos lyrismes ont été dégonflés et l'on a forcé tous les tiroirs à épithètes ! N'attendez donc pas que je vous chante la gloire de Maurice Denis, de Bourdelle, de Perret, de Bouvard, de l'ornemaniste Sporrer ou du ferronnier Bagués : c'est une chanson dont tout Paris sait reprendre en chœur le refrain ! Et je le regrette : il eut été si agréable de l'entonner le premier !

Les représentations d'inauguration données dans cette salle, que l'Europe sera, enfin, contrainte de nous envier, appelleraient de longues réflexions. Elles seront extraordinairement

instructives et éclaireront très curieusement la mentalité de la foule. Comme don de joyeux avènement, avant de se lancer dans l'âpre mêlée lyrique, avant de se constituer un répertoire commercialement exploitable, M. Gabriel Astruc s'est offert le luxe de deux expériences musicologiques. Il a voulu tirer au clair deux graves et irritants problèmes restés sans solution dans notre histoire contemporaine.

Berlioz est-il une victime ou un faux martyr ? Son théâtre mérite-t-il l'exhumation ou l'oubli ? Sommes-nous à son égard, comme l'affirment les autres peuples, coupables d'une erreur judiciaire ? Voilà ce que nous apprendra la résurrection solennelle de " Benvenuto Cellini ".

Est-il vrai que le vérisme a faussé l'optique théâtrale des Français ? La foule ne s'intéresse-t-elle plus au lyrisme romantique ? Y a-t-il encore un public pour la représentation d'un chef-d'œuvre purement musical ? C'est ce que nous révèlera la restitution exquise du " Freyschütz ".

Nous serons édifiés sur ces deux points lorsque paraîtront ces lignes. Quelle que soit la réponse de la foule à ce referendum, il faut féliciter de son courage et de sa franchise le directeur qui a osé, au début d'une saison riche en promesses de toute sorte, poser nettement ces deux questions à la conscience française. C'est une grave partie qui se joue pour l'esthétique romantique en général et en particulier pour celle du volcanique " Père-la-Joie " que défend si pieusement Adolphe Boschot mais que plus d'un compositeur moderne se refuse énergiquement à considérer comme un musicien ! Un soupir de soulagement accueillera la publication des résultats de cette enquête qui nous débarrassera définitivement de ce périodique scrupule... Il faut que la porte de la maison Berlioz soit ouverte ou fermée. Attendons les événements sans impatience : la Musique saura toujours reconnaître les siens !

Emile Vuillermoz.

Les Grands Concerts

Un retard postal a désorganisé notre rubrique des Grands Concerts. Nos lecteurs trouveront dans le prochain Numéro la chronique habituelle de notre éminent collaborateur CLAUDE DEBUSSY sur les Concerts Colonne, et sur les Concerts Symphoniques du Théâtre des Champs-Elysées.

Dans le même Numéro paraîtront également les notes du mois d'Auguste Serieyx sur Les Concerts Lamoureux.

Une Mystification Musicale

LE CAS RUST

Bien des bévues seraient épargnées aux musiciens et aux musicographes s'ils voulaient se donner la peine d'examiner avec soin l'inappréciable collection des documents manuscrits réunis à la bibliothèque de Berlin.

La lecture de l'exemplaire autographe de la IXe symphonie de Beethoven pourrait éclairer les chefs d'orchestre sur les véritables intentions de l'auteur, faire tomber bien des préjugés et rectifier de fortes erreurs qui subsistent encore dans les éditions.

Les musicographes seraient à même de s'y instruire de choses dont ils parlent trop souvent inconsidérément, s'en remettant à l'autorité d'autres musicographes qui ne sont pas plus instruits qu'eux-mêmes sur ces choses.

Ne vit-on pas naguère une bien comique confusion s'établir au sujet du nom d'un chambellan de Louis XVIII signataire de la lettre de remercîment à Beethoven pour l'envoi d'un exemplaire de la Messe en *ré* au roi de France ? — Comment affubla-t-on le duc de la Châtre d'un nom d'opérette à désinence tchèque qui aurait fait le plus singulier effet dans l'*Almanach royal* de l'année 1823 ? Erreur de lecture... c'est possible, les allemands étant peu habitués à notre belle écriture française du XVIIIe siècle, mais erreur recueillie avec soin et propagée par tous ceux de nos musicographes français qui parlèrent de cette lettre.

Il était pourtant facile de contrôler sur le document à la bibliothèque de Berlin, et il y a lieu d'être surpris qu'un critique averti comme M. J. Chantavoine ait lui-même reproduit à deux reprises, dans sa " Correspondance de Beethoven " [1] ce désopilant quiproquo.

Mais ne voilà-t-il pas que, tout dernièrement, sur l'assertion d'un docteur allemand peu perspicace et surtout bien peu musicien, (l'événement le prouve), nos critiques parisiens, nos musicologues français, voire des maîtres incontestés de l'école moderne, embouchant la double flûte de l'ironie et de l'indignation, s'avisèrent de partir en guerre et de fulminer des anathèmes dans des journaux sérieux, tout cela parce que, sur les 57 sonates écrites par Friedrich Wilhelm Rust, le très curieux musicien de Dessau qui forme une sorte de pont entre Ph. Emm. Bach et Beethoven, *deux* d'entr'elles ont été " tripatouillées " à la mode allemande dans l'édition qu'en a donnée son petit fils il y a une quinzaine d'années, et parce que le dit petit-fils s'est cru autorisé par d'illustres précédents à introduire dans deux autres sonates, trois pièces qu'on suppose être de son crû, sans toutefois en être certain, mais qui n'altèrent en rien le fonds musical de ces sonates. — Et nos critiques de se voiler la face..., de parler de scandale et de mystification, de crier *haro* sur le pauvre docteur Wilhelm (le petit fils) qui n'a fait, en somme, que tondre du pré musical *la largeur de sa langue* alors que tant de ses compatriotes — et non des moins réputés, — ne se sont pas tenus de *manger le berger*...

[1] *Correspondance de Beethoven*, traduction par J. Chantavoine, 3me édition, pages 212 et 279.

Pourquoi ces indignations un peu comiques en face d'une piété filiale, intempestive et maladroite, d'accord, mais presque excusable en raison même de sa maladresse; et pourquoi ces tacites indulgences envers des falsifications d'art tout à fait identiques, mais aggravées par cette circonstance qu'elles ont été généralement commises dans un but de lucre ?

C'est une habitude passée dans les mœurs, en Allemagne, de déranger (*bearbeiten*) l'ordonnance des œuvres d'art, voire des chefs-d'œuvre, d'habiller ceux-ci de vêtements modernes (*modernisiren*), de les repeindre et de les revenir à neuf (voir le musée de Berlin...).

Pourquoi, dès lors, prendre tout à coup pour bouc émissaire un petit fils trop zélé en passant sous silence les fauteurs de faits similaires ?

C'eût été cependant une belle occasion de s'en expliquer...

Et, à tout prendre, qu'est-ce que ce pauvre docteur Wilhelm a donc fait de plus répréhensible que tant d'autres ? Par exemple :

Hans de Bulow publiant sous le titre menteur : *Pièces pour piano de D. Scarlatti*, d'étranges élucubrations sur 18 charmants *Ezercizi* du compositeur napolitain, arrangements sans pudeur où la gracilité et l'élégance italiennes s'étiolent sous la lourdeur des polyphonies germaines, où la direction de la ligne mélodique n'est même pas respectée ?...

Qu'a fait de plus ce pauvre docteur Wilhelm, que Tausig ajoutant des pages entières de sa composition aux *Ezercizi* de Scarlatti ou que le Bulow déjà nommé éditant, comme sonates *originales* de Ph. Emm. Bach, de simples fantaisies de M. de Bulow sur des thèmes du dit Bach ?...

Qu'a fait le docteur Wilhelm de plus condamnable que Fr. Liszt dénaturent pour orchestre et piano la merveilleuse *Fantaisie en ut* de Schubert et en faisant, par d'inutiles adjonctions, un morceau long, lourd et mal équilibré ?...

Qu'a fait de plus le docteur Wilhelm que Czerny et Griepenkerl changeant, dans l'édition Peters, la signification expressive des préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré ?...* ou que la même édition Peters publiant sous le nom de " Concertos de Bach " des duos de Vivaldi, et supprimant effrontément des trentaines de mesures dans les symphonies d'Haydn, à seule et économique fin de faire tenir la partie de violon en quatre pages ?...

Qu'a fait de plus le docteur Wilhelm qu'un Robert Franz modernisant les Cantates de Bach, qu'un Felix Mottl réorchestrant à neuf les airs de ballet de Gluck et enfin que la légion des arrangeurs et dérangeurs de la belle littérature du violon, depuis David jusqu'à Kreisler ?

Alors — pourquoi cette subite levée de boucliers contre le seul docteur Wilhelm ?

Et surtout — cela est plus grave — pourquoi venir affirmer à la légère et sans preuves que, parce qu'il a été *modernisir* par son petit fils, le vieux Rust n'existe plus musicalement, que ses compositions ne sont plus que des productions " des plus banales ", des pauvres petites sonates dans le style de la *galanterie* du XVIIIe siècle, bref que " c'est le néant !... "

Est-ce que les noms des Scarlatti, des Bach, des Corelli, des Vitali, des Gluck et des Schubert sont à banir de l'histoire de la musique parce qu'il a plu à un Bulow, à un Tausig, à un Franz, à un Czerny, à un David, à un Kreisler, à un Mottl ou à un Liszt de dénaturer leurs œuvres ?

Quant à traiter de banales et inexistantes les compositions de F. W. Rust, il faudrait voir !...

Je viens de lire l'œuvre entière du musicien de Dessau, du moins les quatre-vingt trois ouvrages en manuscrits autographes déposés à la Charlottenstrasse, ainsi que ceux qui furent gravés au commencement du XIXe siècle, et je reste émerveillé de leur haute valeur musicale. Cet examen m'a plus que jamais convaincu que F. W. Rust fut un très grand artiste, un compositeur éminemment attachant non pas seulement en raison de sa hardiesse harmonique et de sa façon, toute nouvelle à son époque, de traiter l'écriture des instruments, piano, viole ou violon, mais surtout parce que, dans son œuvre on ne rencontre pas seulement des formules, comme dans cette école symphonique de Mannheim, si injustement vantée, mais de la musique, de la *vraie musique*... et enfin parce qu'il forme un bien intéressant trait d'union entre le style de Ph. Emm. Bach et celui de Beethoven, dont il est, non point *le* précurseur, mais *l'un des* précurseurs les plus caractérisés.

L'œuvre connu de F. W. Rust peut se classer ainsi qu'il suit : 21 sonates ou variations pour piano ; 28 sonates pour violon ; 8 sonates ou pièces pour alto ou viole d'amour ; 1 sonate pour violoncelle ; 3 sonates pour harpe ; 6 compositions pour musique de chambre ; 8 recueils pour chant; lieders pour une ou deux voix, avec ou sans chœur; 2 opéra-comiques ; 6 cantates.

Ces compositions, en partie datées par leur auteur ne sont pas toutes de même valeur ; évidemment les sonates de la jeunesse de Rust portent l'empreinte de l'art d'un Ph. Emm. Bach qui aurait cultivé Scarlatti.

Mais, à partir de 1788, l'intérêt musical s'accroit de plus en plus, et c'est alors qu'apparaissent des œuvres de tout premier ordre : les sonates pour piano en *mi mineur*, en *la majeur* en *ré mineur* (sur thème de " l'Offrande musicale "), celle en *ré bémol*, puis les grandes dernières : en *ré majeur*, en *ut majeur* avec la magistrale fugue, et enfin l'admirable sonate en *fa dièze mineur ;* puis les sonates pour violon en *ut*, en *ré*, en *si bémol*, toutes trois extraordinairement beethovéniennes, celles en *si mineur*, en *si majeur*, où le violon est accordé un demi-ton au dessus de l'accord normal, enfin celle *si bémol mineur ;* puis voici le quatuor en *la bémol*, les curieux trios pour viole d'amour et deux flûtes, pour alto et deux cors, enfin le lied avec chœur sur la mort d'un enfant, si plein de vraie et douloureuse émotion...

Et je ne cite ici que les œuvres vraiment belles. — Il y en a une foule d'autres extrêmement curieuses et hautement intéressantes pour l'histoire de l'art du piano et du violon ainsi que pour l'enseignement de ces deux instruments.

Lorsque, il y a environ quinze ans, parurent les dix à douze sonates éditées par les soins du petit fils, on reconnut facilement çà et là l'usuel *tripatouillage* allemand, mais les artistes qui ne font pas constituer la *musique* uniquement dans l'arrangement plus ou moins ingénieux des parties intermédiaires, furent frappés par le cachet de beauté de ces compositions, subsistant malgré les surcharges à la Liszt et les harmonies à la Gounod...

Eh ! bien, on ne peut se douter — je l'ai constaté avec joie — combien ses œuvres gagnent à être vues dans leur état de nature et débarrassées des oripeaux modernes qui en voilaient les gracieux contours. Alors, telle intéressante sonorité, telle forme originale qui s'enlisaient dans

le sable mouvant des dessins surajoutés, apparaissent clairement en lumière et viennent rehausser d'autant l'intérêt musical.

Par exemple, ce dont personne ne se doutait, il y a quinze ans, c'est que le petit fils avait insinué trois pièces de sa propre composition (ou du moins on le suppose) dans les sonates en *ut* et en *ré*, puis transcrit et splendidement paraphrasé dans cette dernière la belle ode sur la mort d'un enfant, et enfin ajouté à une autre une fugue écrite pour l'orgue par son grand'père.

Cette adjonction de trois pièces d'origine inconnue à deux seules des cinquante sept sonates de Rust et le remaniement indiscret de l'écriture de deux autres, sans toutefois que la musique en soit changée, voilà à quoi ce bornent les méfaits du pauvre docteur Wilhelm.

C'est bien peu de chose en comparaison des crimes de lèse-musique cités plus haut et dont personne ne semble s'indigner...

En somme, on se trouve avec F. W. Rust en présence d'un musicien d'une haute valeur et d'une très curieuse originalité pour son époque ; ses œuvres principales sont pleines de musique, d'une intérêt particulier pour la technique et l'esthétique du violon et du piano, et, sans contredit, infiniment supérieures aux sonates de Mozart leurs contemporaines.

Nous sommes loin des " pauvres petites sonates " dont les musicographes font des gorges chaudes ! Mais alors, où est donc la mystification ?...

Il semblerait bien, en résumé, que ce n'est ni le public ni les musiciens mais nos bons musicographes qui ont été mystifiés par un joyeux *fumiste* répondant au nom de *Herr doktor* Neufeldt... Il existe, même en Allemagne, des docteurs " pince sans rire " !...

Toutefois, que des musicographes, qui, en somme, n'ont pas besoin d'être musiciens et qui ont malheureusement la manie de confondre *document historique* avec *œuvre d'art*, ce qui n'est pas du tout la même chose, que ces musicographes, dis-je, se méprennent sur la valeur *musicale* des documents ou œuvres dont ils parlent, cela n'a rien qui puisse surprendre ; mais on a le droit de rester soucieux lorsque l'on voit des maîtres de la musique moderne se laisser entrainer à commettre la même bévue et attacher à des œuvres de charme et de beauté l'étiquette désobligeante de " sombre néant ".

Dans ce cas, il ne peut y avoir que deux hypothèses possibles : ou ces maîtres sont insensibles à la *musicalité* d'une œuvre et ne la jugent que sur son vêtement et son extériorité, ce qui semble *a priori* inadmissible, ou.... ils ne connaissent pas une note des ouvrages qu'ils osent si sévèrement qualifier.

Vincent d'Indy.

M. Vincent d'Indy a communiqué les épreuves de cet article à notre excellent confrère *Le Temps* qui s'est empressé de mettre sous les yeux de ses lecteurs, la thèse de notre collaborateur, comme il avait enregistré les déclarations de M. Théodor de Wyzewa.

M. de Wyzewa a répondu à M. Vincent d'Indy, en prenant la défense de Mozart, en refusant d'assimiler aux procédés du petit-fils de Rust, les changements apportés par Hans de Bülow aux pièces de Scarlatti et en invitant son éminent contradicteur à verser dans le débat les preuves matérielles des accusations qu'il porte contre M. Neufeldt.

Il nous a semblé intéressant de faire sortir cette discussion du domaine subjectif où elle risque de s'éterniser, en priant M. Neufeldt de présenter lui-même dans S. I. M. la défense de sa thése, et de soumettre à nos lecteurs les pièces à conviction de ce curieux procès. N. D. L. R.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

A propos des Béatitudes de César Franck

Le nom de César Franck, la mémoire de César Franck, comme l'apparition sur un programme de concert d'une de ses œuvres et particulièrement des *Béatitudes*, imposent le respect : les mots glorieux surgissent à son propos : la fumée des encens s'élève des gazettes, et l'on peut affirmer, sans craindre le démenti que le miracle d'Orphée est renouvelé constamment par l'ancien organiste de Sainte Clotilde : il calme, il apaise. Il apaise : son œuvre ne renferme pas seulement des monômes de notes congelées avec art et une rythmique d'un archaïsme charmant qui se répète inlassablement, elle contient également des affirmations têtues et des énergies latentes dont le pouvoir est certain. Elle s'accorde aux temps modernes par de multiples raisons : nous traversons en ce moment une prodigieuse voie lactée musicale : les météores et les comètes à longue chevelure abondent comme aussi les étoiles de première grandeur Sirius, Altaïr, Aldébaran : un concert s'élève où il y a à entendre et à attendre : les fils de rois sont nombreux : ils parlent à voix haute : leurs entreprises dissemblables ne peuvent s'affectionner. Et c'est alors que la voix du *père* se fait entendre.

Beaucoup réclament pour eux les discours musicaux de César Franck ; certains improvisent un " vocero " en son honneur et font une main mise intransigeante sur l'héritage sacré : d'autres se contentent, comme les naturels Ouessantins pour les péris en mer, d'enterrer avec des airs religieux et profanes un simulacre du mort, de faire une " proella ". Mais, en somme l'unanimité s'accorde à rendre hommage au très pur, au très digne, au très grand. Et ce privilège si rare dans les fastes musicaux est dû sans doute à ce que Franck a su immobiliser en quelque sorte la musique et arrêter le long de la pente de l'inspiration des phrases mélodiques qui auraient pu s'épandre en riches cascades. Le musicien averti aperçoit trop de trésors profonds affleurant le sol pour porter un poing sacrilège contre celui qu'il préférera caresser d'une main cauteleuse ou candide. Autour des Béatitudes la garde est montée sévèrement : c'est en effet une œuvre nombreuse qui a suscité de nombreuses gloses comme le Sermon sur la montagne qu'elle illustre.

Ce sont des œuvres cependant qui dépassent toute querelle : Le Christ n'est pas plus d'une religion que l'œuvre de Franck n'est d'une école : ce sont classifications inutiles et lourdes. Il faut entendre certains mots ou certains sons les yeux voilés et vêtu, comme dirait l'autre, d'un lin candide : des musiques évoqueront les cloches du soir pour ceux dont l'enfance fut bercée dans les campagnes à angelus et des refrains populaires grisants et malodorants pour ceux qui poussèrent au coin des carrefours.

Si la théorie des milieux de Taine était exacte, l'art de Franck serait le plus artificiel le plus factice le moins vivant, l'homme des cathédrales, Mérovak, ayant eu sa première incarnation dans l'admirable musicien qui passa de nombreuses années, sous des voutes renouvelées de l'art gothique et y recueillit le plus pur de son inspiration. On retrouve en effet dans maintes pages de son œuvre les proportions des temples religieux l'harmonie des arches qui retombent énergiquement et l'arc brisé des mélodies.

" L'homme descend parfois sur terre " disait Oscar Wilde : et telle page de Franck nous a fait parfois souvenir de cette amère boutade du malheureux anglais; on en trouve l'application quoi qu'il en semble, dans quelques endroits des Béatitudes. Car les sons offerts à notre curiosité, à notre délectation par César Franck nous procurent certes une joie extrême mais non de cette qualité céleste que d'autres œuvres du maître pourront évoquer et que suscitent généreusement, infailliblement, les subtiles les prodigieuses créations de celui que vers le tournant du vingtième siècle découvrit le pays de la quatrième dimension musicale.

Jean Laporte.

Cabarets et Music-Halls

Le *Malade imaginaire* de Molière a comparu devant le public de Bobino, music-hall qui chaque soir ouvre ses portes cochères sur les trottoirs tumultueux de la rue de la Gaîté, par delà la gare Montparnasse. L'épreuve, comme il fallait s'y attendre, a tourné à son honneur et à celui de ses vaillants interprètes ; qui selon l'ancien usage du théâtre ajoutent à leur nom personnel la désignation de leur emploi : chanteur typique, chanteur à voix, comique troupier, diseuse de genre ou ténorino bouffe. De fait, le patron aujourd'hui vénérable de notre Comédie Française n'avait certainement pas dû rencontrer toujours, en ses tournées provinciales, une salle aussi spacieuse, ni par la suite, au Petit-Bourbon non plus qu'au Palais-Royal, un auditoire aussi dévot. Ce dont il se fût réjoui cependant, c'est de voir, largement placardées à l'entrée, entre les affiches prometteuses d'équilibristes ou de chansonniers, les feuilles quotidiennes, avec leurs éloges, encadrés d'un crayon fier parmi le fatras des entrefilets : de son temps on n'accordait pas tant d'estime aux gazetiers, ou peut-être on les méprisait plus ouvertement parce que leur puissance était moindre ; ils se vengeaient par des injures et des calomnies dont Molière eut beaucoup à souffrir ; nos mœurs sont en progrès, puisqu'elles sont plus dissimulées.

Quel spectacle instructif lui eussent offert aussi ces têtes aux regards parallèlement fixés à la scène dans un même et presque douleureux effort d'intelligence ! De pauvres têtes, presque toutes, pâlies par l'usine ou le bureau, plissées de soucis, séchées d'alcool, têtes naives et dociles, foule inconsistante, prête à recevoir tous les mots d'ordre, à suivre tous les exemples, à s'exalter pour tous les fanatismes. Ici le rire est de rigueur : c'est pourquoi on souligne chaque mot d'un éclat vite coupé pour ne rien perdre de la suite ; les acteurs, non insensibles à tant de bonne volonté, détaillent le texte sacré, ralentissent le débit au point de rendre invraisemblables les discours simultanés de M. Diafoirus et d'Argan ; la petite Louison, lorsqu'elle dit à son père : " Au nom de Dieu, ne me donnez pas le fouet ", favorise l'erreur inévitable par un accent qui change en un juron cette supplication, et la salle entière pousse un " ho " de joie scandalisée.

Seules quelques jolies filles aux toilettes fraîches encore que dépourvues de ligne, se contentent de sourire et évoquent à voix presque haute le souvenir de l'Odéon. Filles d'ouvriers, de concierges ou de comptables, elles ont fréquenté les ateliers de peintres qui pullulent en ce quartier, et souvent y sont demeurées après la pose terminée ; elles ont pour amies des chanteuses, des figurantes ; elles trouvent elles-mêmes, aux époques de vertu forcée ou consentie, l'utilisation de leurs grâces naturelles sur les divers tréteaux du faubourg parisien. Mieux que tous les projets de nos législateurs elles résolvent la question sociale en démontrant que le peuple, celui de Paris surtout, peut s'élever jusqu'aux délicatesses et même aux frivolités du plaisir, non dans son ensemble, mais par l'intermédiaire d'une élite, dont elles sont par droit de beauté, et nos plus romanesques officiers de marine ne dédaigneraient pas de venir chercher en leurs rangs babillards de petites alliées.

Cependant l'artiste de la scène, s'il est intimement flatté par l'approbation de ces connaisseuses, doit avant tout briguer les applaudissements du gros public. C'est pourquoi l'interprétation reste bien en deça de la fantaisie outrancière qu'on pouvait espérer, et que certes Molière eût accueillie avec reconnaissance. Seul M. Charlay a osé faire de Thomas Diafoirus un benêt épanoui, dont chaque mot, chaque geste étale l'imbécillité satisfaite ; et, comme il ne fait que

poursuivre le trait de Molière, sa charge au lieu de s'écarter de la nature la creuse plus avant, précise le type immortel, le rapproche et nous fait reconnaître en cet apprenti qui parle latin la "bête à concours" qui de nos jours exerce impunément ses ravages après un triomphe de mémoire aux épreuves de l'internat. M. Diafoirus le père, sous les traits de M. Sarvey, est également un bon portrait du patricien illustre qui s'exprime en termes rares avec une diction recherchée, et use de son renom pour le succès d'un fils indigne. M. Emile Rhein, à qui était échu le rôle écrasant d'Argan, a bien vu quel parti on pouvait tirer de ce nerveux que nous dirions aujourd'hui neurasthénique, de ses colères soudaines, de ses criailleries sans motif, de sa faiblesse, de son irrésolution, de sa crédulité folle, enfin de la traditionnelle avarice qui seule reste debout parmi les débris de son caractère effondré ; mais il n'a osé le rendre bouffon, et pourtant Molière allait certainement jusque-là. Mlle Lolita est une Toinette sans malice, et plutôt bonne à tout faire que soubrette de comédie ; mais Mlle Rosaberth apporte à Angélique une sincérité de jeunesse que tous nos théâtres, les subventionnés surtout, pourraient envier à Bobino.

Le public des Folies-Bergères est goulu de femmes. Il existe des gourmets qui consacrent leur repas à un seul plat dont ils étudient la saveur ; il est de bons buveurs qui vident lentement une bouteille et la méditent. Un autre n'est content que s'il entasse les truffes sur les huîtres, et confond le bourgogne avec le champagne. A ces financiers étrangers, à ces commerçants du centre parisien, à ces provinciaux en rupture d'austérité, n'allez pas dire qu'une femme peut capter en la nuance de son regard la beauté non de son sexe seulement, mais de l'univers. Ils vous traiteraient de poète. Ce qu'il leur faut, ce sont tous ces bras balancés, toutes ces jambes au même instant levées, toutes ces joues roses du même fard, toutes ces gorges servies à point en de pareils corsages comme des fruits frais en des corbeilles. Ce qui mettra le comble à leur béatitude, ce sont des costumes qui fassent au corps féminin quelque injure ou quelque violence, suggérant ainsi à ces pachas d'une heure l'idée flatteuse que les désirables esclaves sont à leur merci. De là tant de travestis qui accusent ce qu'ils devraient cacher, et, sous prétexte d'hirondelles, d'asperges, de fleurs de marronnier, de pruneaux, tant de fourreaux oppresseurs. A quoi rêvent nos classes moyennes ? Le music-hall qu'elles fréquentent donnera la réponse. Mais aussi, en accomplissant le rêve, il en détruit la hantise. Ce que disait Aristote de la tragédie est vrai de tous les genres dramatiques. La passion se décharge par un exercice illusoire. De retour en leurs foyers, ces braves gens, même s'ils se sont tenus au plaisir des yeux, contempleront avec moins de haine la chemise talaire dont leurs épouses dissimulent des charmes à jamais endormis.

MM. Bataille Henri et Lucien Boyer ont fait de leur mieux pour sauvegarder, en cette revue printanière qui est surtout potagère, autant presque qu'un poème de Mme de Noailles, les droits de l'esprit. Leurs couplets sont grivois ; on les écoute à peine. Même cette affriolante fraise, qui croit, ne vous déplaise, ajoute la rime, au bord d'une source, sous un ombrage, passe inaperçue, parce qu'on se hâte d'étudier les huit maillots empourprés qui sur la scène l'incarnent. Seul le rire peut pour quelques instants faire oublier la convoitise. C'est Dorville qui l'amène avec lui, accroché aux plis tombants de sa bouche, à son nez déçu, même aux accidents de sa voix enrhumée. Il est si heureusement doué qu'un accent à peine marqué lui suffit pour rendre un mot irrésistible ; il le sait, et joue de ce physique merveilleux en délicat artiste. Voyez-le prendre possession de cet appartement moderne, et expliquer allègrement aux siens l'usage de cette roue qui tournée à propos fera surgir toutes les commodités inscrites sur son cadran : *Quittance*, *Concierge*, *Pompiers*, *Domestiques*, *Cocotte*, *Aspirator*. Il entreprend de se raser ; au-dessus de la toilette, ce qu'il prend pour une glace n'est qu'une baie ouverte par où un deuxième personnage imite inversement tous ses gestes, et tout à coup, passant le

bras par l'ouverture, atteint sa joue savonneuse. " Tiens, s'écrie Dorville, voilà que je m'applique une gifle à moi-même. C'est étonnant, ce qu'on arrive à faire avec l'électricité. "

C'est M. Tommy Footit qui joue avec la plus alerte précision le rôle du double. Il anime aussi, secondé par son frère Georgy, les quatre pattes du taureau dont leur père est le toréador, dans une parodie de *Carmen* qu'on pouvait faire plus précise. Il est regrettable qu'une mission plus importante n'ait pas été confiée à ces jeunes gens dont on n'a pas oublié l'émouvante bouffonnerie dans *Dolly*, le ballet du Théâtre des Arts.

Une musique aimable accompagne ces exhibitions et ces facéties. C'est le chef d'orchestre, M. Lachaume, qui l'a établie en rapprochant, sur la trame d'un clair orchestre, des airs populaires et des fragments d'œuvres appropriés, comme cette impression du matin dont le public savoure la tendresse ingénue en ignorant le nom de son auteur, Edvard Grieg. Ce musicien raffiné jusqu'à la langueur, un des premiers chercheurs de l'harmonie moderne, ne se doutait guère qu'il dût un jour charmer les foules ; mais la foule ne suit que son plaisir, et peu lui importe qu'une musique ait été condamnée au tribunal de la critique, comme trop savante, s'il en ressent en toute simplicité l'émotion. Il lui suffit que cueillant ses fleurs où bon lui semblait, M. Lachaume en ait composé un bouquet joli et parfumé.

Le cabaret n'est pas comme le music-hall un dévorateur de cohues ; à peine si son entrée, pareille à celle d'un café d'habitués ou d'une teinturerie de confiance, attire, par une phosphorescence discrète, les regards initiés. Mais on n'obtient accès aux régals de l'esprit, tout comme aux délices de la vertu, qu'en passant par la porte étroite. Dressé sur les hauteurs d'où il se refuse à descendre, le cabaret nourrit les music-halls de la plaine, dont il n'a pas la machinerie puissante ni les galantes équipes d'ouvrières ; mais sans les joyeux couplets, sans les scènes plaisamment l'une à l'autre accrochées, sans les prétextes toujours renouvelés aux cortèges et aux tableaux vivants, ce matériel resterait sans emploi, ce personnel immobile. Or ces allusions, ces jeux de mots, ces situations, ces idées dont s'émerveille le grand public anonyme, ont presque toujours été mis à l'épreuve d'abord devant les auditoires restreints du cabaret ; on a seulement, pour cet usage plus vulgaire, émoussé les pointes trop pénétrantes, élagué les équivoques les plus subtiles, enfin grossi le tout par un enveloppement de spectacle et un bourrage de lieux communs. Même les airs qu'on entend chanter au music-hall, quand ils ne sont pas depuis longtemps populaires, sont empruntés aux plus récentes créations de nos chansonniers.

Très artistement dirigé par le célèbre et sympathique Montoya, le cabaret des *Quat'z Arts* poursuit et développe la noble tradition du *Chat noir* : il joint à la chanson la pièce d'ombres qui permet, comme on sait, les plus expressifs raccourcis. Trop étroit pour contenir l'empressement des amateurs, la salle en rapprochant les visages crée entre tous une intimité passagère mais complice, où les sourires d'un rang à l'autre se communiquent, où chaque mot, chaque accent, chaque syllabe, est happé au passage par les curiosités qui l'une l'autre se surexcitent ; le chansonnier debout près du piano sur une estrade à peine surélevée est un ami qui laisse aller sa verve, sûr d'être compris, et du regard pardonne quand les rires ou les applaudissements saluent ce qu'il semble trouver sans y penser. Or ces couplets aux vers menus, aux rimes légères faits de mots familiers, sont de véritables chefs d'œuvre de cet art parisien qui par défi de coquetterie choisit une matière sans éclat, mais sait si bien la façonner et l'assortir, qu'il en fait des parures magiques et des merveilles de lumière. C'est M. Cançon qui distille insidieusement les étapes d'un imprudent voyage et les progrès d'un aviatrice bientôt experte au maniement des rigides leviers ; M. Carol qui dépeint sur le mode agreste la joie des lilas dans un jardin présidentiel qui vient de changer de maître ; M. Brienne qui feint, en la chargeant à peine, l'affectation superflue et l'imbécillité sincère d'un poète si indigne de ce nom qu'on vient de le décréter prince; M. Jacques Ferny qui explique avec une satisfaction doctorale les avantages d'un

inintelligible système de représentation proportionnelle ; M. Vincent Hyspa qui de sa brusque ironie flagelle un uniforme verdoyant, puis le lyrisme printanier, enfin les pourparlers sans cesse prorogés de la paix balkanique, et l'auditoire entraîné reprend en chœur ce refrain invariable :

Et la séance fut levée à l'unanimité
Et ces Messieurs s'en sont allés
Bras d'ssus bras d'ssous pour déjeuner.

Enfin c'est Montoya lui-même qui malgré la fatigue dont le menace *Messaline*, veut bien donner à ses admirateurs deux de ses œuvres charmantes, la *Ballade poitevine* et la *Sérénade jalouse*. Le bon chanteur dont la voix suave a pourtant de si fermes contours ! Le bon poète qui sait en quelques lignes et en quelques notes faire tenir la chimérique douceur des pastorales ou l'ardeur farouche de la passion déçue !

Messaline est l'histoire, contée sans amertume et même avec quelque pitié caressante, de cette impératrice féroce et malheureuse, toujours en mal de l'amour qui la fuit, entraînée par la fatalité de son corps aux curiosités, aux débauches, aux crimes et enfin au désespoir mortel. Qui de nous n'a rencontré quelque Messaline, d'autant plus dangereuse qu'elle est plus misérable ? Celle d'aujourd'hui dispose de ressources plus variées qu'elle épuise plus rapidement encore : elle s'enivre d'alcool, elle fume l'opium, fort mal d'ailleurs, en brûlant les pipes et ne cherchant que l'hébétude de l'abus ; elle passe à l'éther, à la morphine, à la cocaïne, et comme aucune chimie ne peut guérir l'infirmité secrète de sa chair, elle reste inapaisée, affaiblie seulement, malade, décharnée, et folle d'un désir qu'elle est devenue incapable d'inspirer. Sur ce sujet éternellement vrai, M. Jean Messager a écrit une musique très souplement émouvante, dont M. Montoya fait excellemment valoir les accents variés ; les silhouettes de M. Geo Dorival sont découpées d'une main sûre, et l'éclairage en est fort habilement nuancé. Chacun de ces tableaux dure tout juste le temps nécessaire pour donner son effet et jamais les auteurs ne cèdent à la tentation du développement. Bel exemple qu'on pourrait méditer avec fruit sur des scènes plus vastes.

Cette jolie soirée a pour épilogue une revue lestement enlevée par la charmante Santerne et ses camarades Brienne, Spark, Manescau, d'Astorq. L'une des scènes les plus réussies met aux prises un ministre aujourd'hui très parisien avec son passé provincial, socialiste et populaire ; mais après quelques reproches réciproques les deux personnages se mettent d'accord sur une souriante indifférence. Le cabaret ne respecte rien, pas même les hommes politiques que le music-hall glorifie comme des sauveurs et juche au pinacle de ses apothéoses. La foule a besoin d'une foi dont seule une rare élite peut être privée sans danger.

Louis Laloy.

Concerts Divers

La mode du concert dit " spirituel " tend à se perdre en France. Autrefois la semaine de Pâques voyait éclore un nombre invraisemblable de récitals sacrés — dont la spiritualité était d'ailleurs singulièrement approximative — et le public prenait plaisir à ces auditions d'un caractère un peu exceptionnel. Mais on a abusé de sa naïveté en lui offrant trop souvent sous ce titre le banal répertoire courant ou les laissés pour compte de la saison d'hiver, et il s'est lassé. Cette année les impresarii ont définitivement renoncé à afficher des tendances spiritualistes. Et le public a pris des vacances bien gagnées.

Pas longtemps. Des sociétés orchestrales qui avaient sommeillé tout l'hiver s'éveillent soudain : l'Association **Hasselmans** se signale par l'intérêt particulier de ses programmes où l'on voit Sylvio Lazzari voisiner avec Maurice Ravel, Roger Ducasse et Séverac, où Melle Bréval chante ou Melle Micheline Kahn, vient, à l'instar de Tristan, " harper pour apaiser notre déconfort ". Les concerts **Sechiari** caracolent sous la cravache d'Enesco puis du professeur Kæhler, chef d'orchestre de l'opéra de Schwerin. L'orchestre de la **Schola Cantorum** continue sous la direction de Vincent d'Indy son petit cours d'histoire: Xaver-Richter, Haydn et Beethoven sont les trois chapitres de ce que les organisateurs appellent — un peu légèrement peut-être — l'Histoire de la Symphonie. Les **Chanteurs de Saint Gervais** ont donné une excellente audition de musique religieuse sous le patronage des Amis de la Musique : Mounet-Sully, MM^mes^ Raunay et Croiza, MM. Plamondon et Joseph Bonnet partagèrent leur succès. La **Société Nationale** rend à Erik Satie un hommage trop longtemps différé : malgré le cynisme de sa dédicace on peut estimer en effet que l'auteur des Préludes flasques n'écrit pas de la musique pour les chiens. Magnard, Jean Cras, C. P. Simon et Blair Fairchild lui font une escorte d'honneur. Et Vinès feuillette le livre des Préludes de Debussy que l'auteur nous avait entr'ouvert.

Mme **Jeanne Herscher,** se signale par une heureuse initiative. Avec de prudentes précautions oratoires — car l'opinion n'est pas tendre aux transcripteurs et M. Vierne ne plaisante pas ! — elle vulgarise intelligemment par d'adroites versions pianistiques tout un admirable répertoire d'orgue que nous n'entendrons jamais sous sa forme originale. Les mânes de Nicolas de Grigny, de Roberday, de Marchand, de Dandrieu, de Clérambault, de Boesset, de Lambert ou de d'Aquin lui doivent une sérieuse reconnaissance. Quelques pianistes de marque : le fougueux **Montoriol-Tarrès** qui semble vouloir enfin faire bénéficier les compositeurs modernes de sa puissante technique jusqu'ici vouée aux seuls chefs-d'œuvres classiques; le vertigineux **André Chevillion** dont le mécanisme est célèbre mais dont l'intelligente interprétation égale la virtuosité supérieure ; **Ossyp Gabrilowitsch** dont le répertoire va de Mozart à Tchérepnine ; **Paul Goldschmitt** qui mime de la tête et des épaules les émotions que doivent dispenser ses dix doigts ; **Joseph Vecsei** qui se fait accompagner par l'orchestre Philarmonique excellemment dirigé par **Lucien Wurmser** ; Miss **Norah Drewett** dont la vélocité est prodigieuse et la sonorité exquise et qui sera une délicieuse interprète de l'école contemporaine ; **Jules Wertheim, Clarence de Amelungen,** Mlle **Irène Reichert ;** la célèbre virtuose russe **Luba d'Alexandrowsky** et le beethovenien **Backhaus.**

Une modeste équipe de violonistes : **Barozzi** qui lutte avec l'orchestre Hasselmans **Henry Duval** qui se fait assister de Rhené Bâton ; **Daniel Melsa** qui pour le même usage déplace le merveilleux Nikisch ; Mlle **Roussel,** énergique et gracieuse, et M. **Giulio Harnisch** qui se fait procéder d'une photographie menaçante qui glace d'effroi les mélomanes les plus intrépides.

Une harpiste, mais de premier ordre : Melle **Suzanne Cardon** qui a donné son premier concert mais qui a, d'un seul coup, conquis la gloire. Un flutiste, mais de mérite supérieur : l'excellent **Blanquart** qui a l'estime de tous les musiciens.

Mlle **Lucy Vauthrin** sait choisir ses accompagnateurs : MM. Gabriel Fauré, Alexandre Georges, Pierre de Bréville, Albert Roussel, de Séverac. Le public prouve à la délicieuse artiste qu'il ne s'est pas encore résigné à son départ de l'Opéra-Comique.

Mme **Alvina-Alvi** nous révèle d'admirables chants populaires hébraïques ; l'**Accord Parfait** donne une audition éclectique mêlée de danses ; les **Concerts Chaigneau** continuent leur œuvre de large vulgarisation ; La **Société des Amis de Balzac** nous révèle des pages intéressantes de Stuart Willfort. Le **Lyceum** déploie une activité considérable; Reynaldo Hahn, Mlle Gignoux, Alexandre Georges s'y font chaleureusement applaudir par une assistance de choix ; un très intéressant concert de **Musique Tchèque** fait apprécier l'effort des Novak, des Fibich, des Suk et des Fœrster ; M. **Henry Prunières** étudie avec une élégante érudition la vie musicale à Rome au temps de Luigi Rossi ; Mlle **Marguerite Babaian** illustre cette conférence d'auditions d'œuvres de Rossi, de Cesti, de Cavalli et de Marazolli ; M. et Mme **Georges Ibos,** l'un à l'orgue et l'autre au violon témoignent d'une culture musicale remarquable ; **Risler, Boucherit et Pollain** unissent leurs talents solides pour rendre hommage à Brahms, à Mendelssohn et à Schumann. Et l'on enregistre la fondation d'un nouveau groupe intitulé **Ecole et Club Berlioz** qu donne d'intéressants concerts d'où le nom de Berlioz est sévèrement banni : ingénieuse manière de glorifier un auteur qui devrait bien être imitée pour certains de nos musisiens indiscrets. Quels admirables Ecoles et Clubs on pourrait fonder sur ces bases bienfaisantes !

G. K.

Revue de la Presse Quotidienne

LE CARILLONNEUR

L'Éclair

La partition de M. Xavier Leroux, dans les scènes sentimentales a subi surtout l'influence de Massenet. Gêné par son sujet, ne pouvant céder à sa verve méridionale, M. Leroux a fâcheusement affadi ses mélodies et son orchestration. Sa musique trop suave et trop douceâtre manque de nerfs et de muscles. Cette espèce de mollesse langoureuse et pâmée engendre la lassitude. La qualité des idées est du reste assez banale. S'il y a plus de mouvements et de couleur dans les tableaux du concours de carillon et de la procession des béguines, on n'y trouve pas beaucoup de substance ni de personnalité. L'imagerie est alors plus animée, mais du même ordre. PAUL SOUDAY.

LE FIGARO

On sait quel musicien est M. Xavier Leroux ; musicien doué, très au fait de toutes les ressources de son art, très laborieux et sincèrement fidèle aux conceptions qui lui sont inspirées par un tempérament particulièrement chaleureux, expansif, parfois même exubérant. Les qualités qui valurent à ses précédents ouvrages, tels que *la Reine Fiammette*, *le Chemineau*, mieux qu'un accueil favorable, le succès ; ces effusions mélodiques, cette clarté continue, ce brio et, aussi, ce souci du pittoresque, nous les retrouvons en maintes pages du premier et du second tableau. J'ajouterai que ce second tableau, de physionomie saisissante et qui comporte un développement musical considérable et solidement établi, a toutes mes préférences. Dans l'action, cependant, tout n'est point d'un caractère extérieur. Un drame plus intime se déroule dans les âmes de Joris, de Godelieve, de Barbara. Ce conflit intérieur est poignant. M. Xavier Leroux l'a traduit avec l'expression concentrée, émue, profonde qu'il nécessitait et dont témoigne le second acte presque tout entier. Et si j'ai parlé de cette exubérance qui procède de la nature même de M. Xavier Leroux, c'est qu'il m'a semblé la retrouver un peu trop bruyante, un peu trop verbeuse peut-être dans la péroraison si violemment, si sombrement dramatique de l'ouvrage.

J'ai dit déjà combien M. Xavier Leroux est maître de son art ; on n'attendra donc pas que je loue des qualités techniques qui, pour un musicien tel que lui, ne constituent plus un mérite.

GABRIEL FAURÉ.

LA LIBERTÉ

Vous verrez les plus heureux passages de la partition — et cela fait son éloge — dans les scènes qui se sont le moins écartées du caractère intime de l'original, particulièrement dans le rôle de Barbara, celui qui se tient le mieux malgré la déformation, et qui est marqué, bien qu'il soit sacrifié, des traits les plus justes et les plus sensibles. Le premier tableau, le troisième, et une partie de l'avant-dernier sont dans une note discrète et concise, où l'émotion, de se contenir, n'est que plus efficace. Il y a aussi beaucoup de sûreté dans l'agencement de la scène populaire du second acte ; mais le chant patriotique qui le termine prend un accent révolutionnaire, un développement et un éclat qui désaccordent tout l'ouvrage.

Et je me demande si l'effort de conscience dont témoigne la partition du *Carillonneur* est un effort bien clairvoyant. La musique de M. Leroux a des caractères trop nettement déterminés pour se plier à toutes les formes ; et elle a avant tout le caractère mélodique, ou plus exactement vocal, jusque dans l'orchestre. Par là, je crois que la coupe par morceaux distincts — qu'il serait toujours parfaitement raisonnable d'adapter aux besoins de l'art moderne — lui conviendrait mieux que le dialogue continu, auquel M. Leroux a fait à peine une exception. Ses idées ont une forme et une étendue qui ne se prêtent point au système du *leitmotiv*. Et c'est, je crois, à cause de la nature même de ces idées — et à cause encore, et surtout, de l'absence de plan tonal — que certaines scènes, qui à la lecture se montrent fort bien menées, paraissent au théâtre confuses et sans relief. Chaque retour d'un véritable *leitmotiv* lui ajoute une force ou un charme de plus : les retours d'une phrase mélodique, ne pouvant avoir ni la même précision ni la même variété, au lieu de convaincre, lassent peu à peu. On a l'habitude de considérer M. Leroux comme un musicien de théâtre, parce qu'il possède en effet une grande expérience et une grande habileté du théâtre, et parce que son lyrisme est souvent assez extérieur ; mais peut-être est-il bien plutôt un lyrique. GASTON CARRAUD.

Le Matin

Intime et simple au début — c'est là que je la préfère — la musique de M. Xavier Leroux traduit avec force, par la suite, l'allégresse tout extérieure des tableaux populaires, le lyrisme éperdu des scènes où l'enivrement religieux augmente l'intensité de la passion ; elle accentue l'horreur tragique du dénouement. Quelques thèmes significatifs y sont adroitement employés et sa construction me semble très solide. Les longueurs excessives de la pièce lui sont assez défavorables et la rendent souvent monotone, mais certaines de ses pages ont une saveur instrumentale, un charme, une séduction que l'on ne saurait sans injustice méconnaître.

ALFRED BRUNEAU.

Belgique

On a revu avec plaisir la belle œuvre de Jean Van den Eeden : *Rhéna*. Cette partition belge a démenti le préjugé par quoi tous ceux qui, en Belgique, auraient le devoir — professionnel — de soutenir nos musiciens, tentent de décourager l'effort et l'enthousiasme en leur faveur. Elle eut treize représentations l'an dernier. Elle retrouvera le même succès. *Rhéna*, il est vrai, réunit toutes les fortunes ; en dehors de son incontestable valeur musicale, elle possède d'exceptionnelles qualités scéniques. Une maison parisienne (Enoch) l'édita. Grâce à cela, elle peut s'imposer dans le répertoire du Théâtre lyrique universel. Mais son sort est typique, chez nous : il a fallu dix années avant que l'on se décidât à la monter ; l'expérience fut concluante... Pourtant, nous nous trouvons encore devant les mêmes parti-pris de défiance et d'ostracisme à l'égard des productions nationales. Le public, paraît-il, leur préfère les " gros succès " étrangers comme *La Fille du Far West* de M. Puccini, dont je n'ai rien à dire. Un livret mélodramatique, aux effets vulgaires de roman policier, commenté, musicalement (et qu'est-ce que la musique vient y faire ?) par un technicien certes habile. Pareilles œuvres n'ont aucun rapport avec le théâtre tel que nous le concevons. A défaut du plaisir purement esthétique — se suffissant à lui-même — on peut encore accorder à l'art un noble but au point de vue social : celui d'élever les âmes à des communions de Beauté. Il n'est ni moral, ni digne, de flatter le peuple dans ses goûts inférieurs.

* * *

M. Léon du Bois a consacré le dernier concert du Conservatoire à l'exécution intégrale de *Franciscus*, l'œuvre maîtresse d'Edgar Tinel. Nous avons ici-même analysé la partition. Elle est connue. Qu'il nous suffise donc de signaler l'excellence de l'interprétation : chœurs, orchestre, solistes, parmi lesquels M. Plamondon, M. Seguin, Mme Mellot-Joubert, M. Morissens et M. Ansseau. — A la *Libre Esthétique*, dont le salon réunit cette année des peintres du midi, M. Octave Maus poursuit l'apostolat musical qui nous valut la révélation de toute la musique franco-wallonne moderne. Le programme du premier concert : *Sonate* en si majeur, pour violon et piano, de Victor Vreuls, jouée par Mme De Vos et M. Defauw ; *Renouveau*, mélodie, du même. Les *Petites Litanies de Jésus*, exquises paraphrases, de P. de Bréville ; deux lieder de Chausson, chantés par Mme M.-A. Weber-Delacre. Deux *Rondes* sur des thèmes populaires wallons et une *Sonate* (op. 39) pour violoncelle et piano de Joseph Jongen, dans la douce grisaille et le beau développement que nous aimons chez le délicat symphoniste, par l'auteur et M. Dambois. La deuxième séance, plus " jeune France " encore et plus précieuse. Melle Georgette Güller, pianiste — elle débutait, je crois, à la *Libre Esthétique* — en qui nous saluons une virtuose de grand avenir, le violoncelliste montois M. Pitsch, interprêtent une *Sonate* de Guy Ropartz, savamment construite, de bel équilibre, de saine et vraie poésie. Plus raffinés, mais de grâce un peu fragile, l'*Elégie première* de Raymond Bonheur, le *Secret* de P. de Bréville, *Le Promenoir de deux amants* de Claude Debussy, chantés et dits avec un art incomparable par Mme Jane Bathori-Engel. Au piano, la très subtile artiste accompagne M. Pitsch dans la *Pavane pour une Infante défunte* de Ravel. Encore un titre qui dénonce la préciosité de l'école, assez lointaine, ma foi, de nos transports et de nos fièvres, aux bonds du grand effort moderne. Quatre poèmes de P. Verlaine, finement illustrés par Mme Poldowsky, un *Prélude et Fugue* — si peu — de Gabriel Pierné, les *Cigales* et l'*Ile heureuse* (en bis) de

Chabrier, deux pièces pour piano d'Albenitz. — Les frères Reuchsel font apprécier, à la Salle Nouvelle : un *trio* et deux *sonates*, un *poème de cloches*, œuvres originales et inspirées de M. Amédée Reuchsel, *Concertstück* pour violon, *Suite romantique*, des mélodies, dans une tenue classique, de M. Maurice Reuchsel. Aussi, à une seconde audition, de remarquables lieders, et des pages de musique de chambre de M. Léo Sachs. — Le Festival César Franck, aux *Concerts Ysaye* sous la direction de M. José Lassalle, et avec le concours du pianiste Alfred Cortot, laissa quelque peu à désirer, quant à la mise au point orchestrale. Le gros succès fut réservé — en toute justice — à M. Cortot. La symphonie en ré, le prélude de *Rédemption*, l'accompagnement symphonique des *Djims* et des *Variations Symphoniques*, eussent réclamé plus de perfection ; de même le *Chasseur Maudit* et les pages de Psyché. — Les *Compositeurs Belges* n'ont pas cru devoir modifier encore leur façon de faire. Le quatrième concert offrait pour toute "révélation" une mélodie de Gustave Huberti ! Nous connaissions le *Scherzo caprice* d'Erasme Raway, qui n'a pas écrit que cela, encore que sa réapparition fatale à toute séance où part est réservée au musicien, puisse le faire soupçonner ; *Humoresques* de Frémolle, *Chant d'Amour* de Léon du Bois, *Quintette* en si bémol majeur de Delcroix — cette œuvre toutefois, avec les poèmes de A. du Boeck, fut peu entendue ; trois pièces pour violoncelle de Sylvain Dupuis. — Carl Friedberg après avoir triomphé au *Cercle artistique*, dirigea le concert donné par MM^elles^ Maud Delstanche, la violoncelliste belge appréciée, et Lonny Epstein, élève remarquable du maître pianiste. Ces jeunes artistes y trouvèrent le plus vif succès. Parmi les nombreuses auditions à signaler : un récital Berthe Bernard, un concert Eugenie Buess—Germaine Schellings, violoniste, Jeanne Loché, pianiste, Gabrielle Bernard, cantatrice ; séances Louise Desmaisons, pianiste, Thérésa Sarata, violoniste, Sydney Vantyn, pianiste ; récital Backhaus, Buckwilder, Fanny Hiart ; offices de la semaine sainte et de Pâques par l'Association des Chanteurs de Saint-Boniface, sous la direction de M. Carpay, concert organisé par la Ligue nationale pour la défense de la Langue française récital Eug. Poehaerdt, pianiste, brillante élève du maître Théo Ysaye, etc... M. Jacques Dalcroze est venu donner une démonsration de Gymnastique rythmique à Bruxelles, y moissonnant de nouveaux enthousiasmes — avec çà et là, un bien d'ivraie... En leur hôtel, M. et Mme Gaston Haardt lui firent honneur par une *Matinée* toute vouée à ses compositons, à sa méthode, devant une brillante société mondaine.

* * *

En Province, quelques manifestations remarquables, à commencer par l'exécution des *Béatitudes*, à la Société de Musique sacrée d'Anvers, sous la direction de M. Ontrop. A Liége, Mme Caroline Bernard, notre très distinguée consœur du *Journal de Liège*, et sa très jeune fille Yvonne donnent deux récitals de piano-violoncelle, faisant apprécier chez la mère une virtuosité gracieuse et cultivée ; la fermeté, le phrasé délicat chez la mignonne instrumentiste. A Liége encore, l'audition de l'*A Capella liégeois* sous la direction de M. L. Mamet : le *Prélude de Proserpine* de J. B. Lully, avec Mmes Joliet, Tripels, M. Bodeau ; des pages anciennes, guirlandes fanées, mais exquises, de Jannequin, Guyot, Sweelinck, Gresnick, Robson, Kennis, chantées avec un art parfait par ces chœurs ; sept chansons populaires harmonisées par L. Mawet ; un fragment du motet *Ecce Sedes hic tonantis* de J. J. Rousseau. MM. Gérôme, G. Tourneur, Fernand Mawet, A. Rahier, J. Pétronio, C. Vrancken, F. Sottiaux tenaient la partie symphonique de cette soirée d'art très pur. — L'excellente contatrice Melle Marthe Lorrain, poursuivant, à Verviers, sa bonne et vaillante propagande en faveur de notre école wallonne, compose un beau programme avec des œuvres de Victor Vreuls ;

secondée par Maurice Jaspar, le compositeur-pianiste liégeois bien connu, et C. Vrancken, violoncelliste, elle produit la même séance à Liège.

Sous les auspices de la revue *S. I. M.* est annoncée, pour le 28 avril, à la Salle Patria, une audition musicale : *la Jeune Ecole Espagnole*, avec le concours de Mlle Julia Demont, contatrice, par MM. Blanco-Récio, violoniste et Peracchio, pianiste. Avant-propos de René Lyr.

R. L.

ETRANGER

S. I. M. A BERLIN

Six Concerts de Musique de Chambre française moderne organisés à Berlin par la Revue Musicale S I M, sous le Patronage de M. Jules Cambon, Ambassadeur de France.

Ayant constaté au cours d'un séjour assez prolongé en Allemagne, combien notre musique moderne y était ignorée, nous avions pensé souvent à l'intérêt qu'il y aurait à en donner une bonne fois une vue d'ensemble.

Connaissant l'esprit de la Revue S I M dont nous avions l'honneur d'être le correspondant, nous lui parlions de nos projets, et nous ne tardions pas à la voir y souscrire. D'accord avec le quatuor Lœwensohn, la Revue S I M prenait cet automne l'initiative d'organiser à Berlin 6 Concerts de musique de chambre moderne, initiative qui, honorée du patronage de M. l'Ambassadeur de France, devenait une manifestation officielle. Ayant organisé ces concerts uniquement par invitations, nous voyons bientôt affluer les demandes d'un public d'artistes et d'amateurs avertis désireux d'entendre des œuvres pour la plupart inconnues ici. Le programme en effet plaçait à côté des noms familiers de Saint-Saëns, d'Indy, Fauré et Ravel, ceux des Gabriel Dupont, A. Bruneau, Roger Ducasse, Florent Schmitt, de Sévérac, Coquard, Ropartz, Chausson etc. La difficulté était grande d'arriver à restreindre la plupart des plus belles œuvres modernes dans le cadre des 6 concerts et pour quelques compositeurs on dut se contenter de Mélodies.

Le public invité (hélas, on dut refuser du monde !) se montra intéressé et peu à peu enthousiaste dès la première Soirée ; la critique, il faut bien le dire, plus ou moins sympathique d'ordinaire à tout ce qui vient de l'étranger se félicita de trouver dans cette entreprise l'occasion de s'instruire et applaudit des deux mains.

C'est à la critique berlinoise d'ailleurs que nous laisserons la parole et nous choisirons parmi les nombreuses critiques et lettres personnelles que valurent à la Revue cette heureuse et généreuse initiative, celles qui sont le plus caractéristiques et par suite susceptibles d'intéresser nos lecteurs. Les nombreuses marques de sympathie qui nous vinrent de tous côtés nous permettent d'assurer à la Revue S I M qu'elle mérite la reconnaissance de nos maîtres et du pays dont elle a élevé plus haut encore le renom artistique à l'étranger.

Voici d'abord quelques mots de notre confrère Mr Pessmann qui dirigea longtemps

" *L'Allgemeine Musikzeitung* " : " ... une très heureuse idée de la Revue S. I. M. de faire connaître la musique de chambre française au monde artistique allemand : artistes, critiques et public éclairé. Il va de soi que chez vous comme chez nous et dans chaque pays, on ne peut considérer toute production comme un chef d'œuvre. De même, les efforts des jeunes pour élargir le domaine harmonique, briser les formes consacrées et augmenter les possibilités d'expression, aboutissent chez vous comme chez nous

à des extravagances devant lesquelles ou secoue la tête en se demandant si on peut encore appeler cela de la musique ; mais cette levure, inutilisable donnera peut-être, ça et là, un bon vin là où un véritable talent la fera fermenter et grâce à de la logique et un savoir appliqué ; cette perspective doit consoler de ce qui ne nous paraît encore qu'une impossibilité... je ne puis que souhaiter que des artistes français de valeur qui jouissent et jouiront toujours chez vous d'un acceuil favorable vous fassent entendre des œuvres des maîtres les plus distingués de leur pays. Nous ne pouvons qu'apprendre quand on nous fait entendre de la musique d'une autre nation avec son caractère national ".

Voici quelques extraits des critiques les plus significatives, dans l'ordre des Concerts.

Premier Concert. " *Das deutsche Blatt* " : " ... De ces 3 compositeurs, Chausson, Ropartz et Fauré, le premier est celui qui fait le plus d'effet, le deuxième le plus intérieurement doué et le troisième le plus aimable. Les 3 œuvres représentent le type de la bonne musique française, par la grâce du travail et le coulant dans le développement thématique. En dehors de cela, pour l'auditeur aux nerfs sensibles se révèle un sens de la sonorité que nous pourrions recommander comme modèle à beaucoup de nos compositeurs allemands. "

" *Die Vossische Zeitung* ". " On doit aimer Chausson et respecter les autres. Le très beau travail de Chausson est tout en musique, en mélodie, en sentiments et en fine sensualité et la forme traditionnelle est traitée franchement et d'une façon originale. Chausson était un " rare ", un " artiste ", il est triste qu'il nous ait quittés si tôt. L'âpre Ropartz est essentiellement un ouvrier d'art qui cultive avec dignité et bonheur dans la manière nommée " forme cyclique ", les mélodies religieuses et populaires. Fauré est en substance un ouvrier d'art plus fin et de plus de goût. Sa musique relativement assez jouée en Allemagne n'y atteindra jamais le rang qu'elle occupe en France. Le plus faible semble être ses Lieders, ils ont le caractère particulièrement français ou peut-être parisien dont on est vite fatigué. "

Deuxième Concert. Die Vossische Zeitung. " Nous aurions à peine attendu de Widor cette œuvre bien bâtie, pleine d'expression et de noble mélodie. La douceur automnale qui flotte sur le tout parmi les mouvements, les progressions et la joie du chant, touche singulièrement. Ce n'est pas une qualité particulière à Widor qui se révèle là, beaucoup d'œuvres françaises la possèdent et surtout Debussy. Le soleil gaulois est-il déjà couché ? L'automne est beau aussi. Dans la Sonate pour Violoncelle de Saint-Saëns règne presque l'hiver ; malgré sa merveilleuse exécution par Kreutzer et Lœvensohn, elle n'a pas pu nous réchauffer. C'est fait de main de maître et translucide... On comprend à l'audition de cette œuvre que Saint-Saëns ait appelé une fois Mendelssohn un génie et qu'il ait puisé de nouvelles forces dans ses oratorios. "

" *Königsberg Hartungsche Zeitung.* " " ... Debussy et Fauré paraissent déjà vieillis lorsqu'on entend les Lieder d'Ingelbrecht et Kœchlin (apparemment des noms allemands), qui avec audace s'asseyent sur les touches du piano et écrivent.

Troisième Concert. " *Die Musik.* " La Sonate de Gabriel Pierné. Tout l'ouvrage finement travaillé est rempli de passion et de rêverie ; pourtant la première et la troisième partie laissent voir un manque d'équilibre dans la forme.... La deuxième partie cependant mérite de prendre rang parmi les œuvres les plus réussies et les plus ravissantes de la musique de chambre moderne.

Quatrième Concert. " *Vossische Zeitung.* " L'œuvre principale de la Soirée, à côté du Quatuor très connu de Debussy, fut un quintette de Florent Schmitt. Il a été couronné par le Grand Prix de Rome et c'est sa seule couronne, car il ne porte pas la couronne de l'Art... Pour faire une comparaison, c'est un glacier éblouissant mais non une âme étincelante. Une facture toute moderne est obtenue par une grande technique et un grand labeur... Il nous faut écarter en musique tout travail de machine (si soigné et si brillant qu'il soit).

" *Allgemeine Musikzeitung.* " Le quintette de Florent Schmitt exécuté pour la première fois en Allemagne est en grande partie intéressant, mais, surtout dans la première partie tantôt éloquent, tantôt pauvre d'idées. S'il ne manque pas de finesse dans la sonorité et de " Stimmung ", l'organisme général indispensable laisse à désirer. En tout, il me semble — ce qui n'est pas du tout français — que l'abondance du besoin d'expression est chez le compositeur plus grande que la valeur propre de son matériel musical et aussi que la valeur de sa forme artistique. (Au reste, dans la première partie, on est vivement troublé par une réminis-

cence frappante de la fin de "*Mort et Transfiguration*" de R. Strauss.) Les dimenssions du Quintette sont plutôt celles d'une œuvre orchestrale que de musique de chambre. Il y a toutefois tant d'esprit, de savoir et de beau véritable dans cet ouvrage qu'il faut se féliciter de le connaître et le compter en tous cas parmi les meilleurs que nous possédons. Mais parmi les meilleurs, tout à fait en première ligne, il faut placer le Quatuor de Debussy. Cette œuvre géniale avec sa belle ligne en relief ne tombe jamais dans cette sorte d'accompagnement passif, (qui n'est en somme qu'une simple broderie et ne produit qu'un effet physiologique,) comme dans les œuvres que Debussy écrivit dans la suite ; bien plus, c'est ici une force intérieure qui se fait jour et prend une forme. Bien qu'original dans son rythme, sa mélodie et son harmonie, cet ouvrage ne laisse pas sous cette impression despotique que donnent les procédés modernes, qui sont le principal pour les compositeurs d'aujourd'hui, mais il les a surmontés. Ça c'est de l'Art. Si un jour Schönberg en arrive là, alors nous pourrons considérer aussi ses créations comme des œuvres d'art...

Cinquième Concert. "*Allgemeine Musikzeitung*". (L. Misch.) Les concerts de la Revue Musicale S I M dédiés à la musique française moderne montrent combien nous connaissons peu cette musique et combien peu notre oreille y a été jusqu'à présent habituée...

Celui qui fréquente les Concerts sans s'intéresser spécialement à la musique des jeunes Français apprend ça et là à connaître l'une ou l'autre Standard work de cette "école" et croit s'en faire une idée — mais une idée de quoi exactement, plus d'un s'y trompe. — Celui qui fait la connaissance d'un Chinois ne connait pas de ce fait les Chinois.

Die Musik. Berlin.

Dès la première soirée on pouvait reconnaître un trait du caractère national français, remarquable même dans le domaine artistique : la faculté, (même lorsqu'il s'agit de choses de moindre importance,) de les rendre de telle façon que si l'auditeur n'est pas absolument empoigné, du moins reste-t-il intéressé et captivé. Le quatuor pour piano en la, un peu décousu d'Ernest Chausson, de même que la Sonate pour violon de Guy Ropartz, plus substantielle, sont des œuvres, en ce qui concerne l'invention et la force du sentiment, qui n'ont pas absolument une très haute valeur, mais le travail ingénieux, toute la façon de se donner soutient l'intérêt et sauvegarde de toute fatigue ou même d'ennui. Le quatuor pour piano de Gabriel Fauré, connu, avec ses empreintes classicistes terminait la Soirée, à laquelle Lolo Barnay par son interprétation intelligente de quelques Mélodies de Franck, Duparc et Fauré, apporta une heureuse diversion.

Sixième Concert. "*Der Reichsanzeiger*". ..... La sonate pour violoncelle et piano de C. Chevillard fut une jouissence vraiment extraordinaire. La veine mélodique du compositeur est riche et originale, sans jamais devenir banale ; l'excellente exécution de Lœwensohn et Max Trapp décida essentiellement du succès... Le Quatuor Lœwensohn avait d'abord joué pour la première fois en Allemagne le Quintette "Poème" de G. Dupont. Cette œuvre est intéressante mais sans profondeur intérieure.

Il nous est bien difficile d'ajouter une appréciation personnelle à la critique de ces concerts dont nous avons assumé nous-même l'organisation.

Qu'on nous permette seulement ici d'adresser un chaleureux merci à tous les interprêtes qui ont bien voulu mettre leur talent au service de notre entreprise. Merci d'abord au Quatuor Lœwensohn auquel se sont joints les pianistes Leonid Breutzer, Max Trapp, A. Gölner, Leo Restenberg ainsi que M. James Simon et Steuermann qui ont bien voulu accompagner nos cantatrices : Mme Lolo Barnay, Zlohricka, Pohl et El-Tour.

Il est assez juste d'associer dans un remerciement plus chaleureux encore nos artistes de Paris qui ont tenu à se rendre exprès à Berlin pour nous aider cette manifestation d'art français : Mlle Bonnard qui chanta au 2e concert, Mme Fournery-Coquard au 4e, tandis que Mlle Geneviève Dehelly était au piano, enfin au 5e Ricardo Vinès toujours prêt à plaider la cause des modernes. Le succès que tous ont remporté ici a acquitté en partie la dette de reconnaissance que nous leur devions.

E. Heintz-Arnault.

LETTRE DE PRAGUE

Il n'y a guère plus de soixante ans, qu'une musique tchèque nationale existe en Bohème. C'est vers 1860 que les Tchèques prirent conscience de leur nationalité et se libérèrent, en toutes choses, des influences germaniques. De ce temps datent les trois grandes institutions, qui forment encore les assises de notre musique à Prague : le *Théâtre National de Prague* — l'Association Chorale " Hlahol " — et l'Union artistique *Umieletzka Beseda.*

Le *Théâtre National* est encore aujourd'hui l'organe essentiel de notre musique. Nos plus éminents compositeurs, Smetana, Dvorjak, Fibich ont non seulement fait exécuter leurs œuvres sur cette scène, mais ont eux mêmes joué leur rôle dans son organisme. Il peut actuellement rivaliser avec les meilleurs théâtres d'Autriche et d'Allemagne. Son chef d'orchestre Karl Kovarjovitz, esprit éclairé, est aussi attentif à jouer Smetana que Strauss ou Wagner, à représenter Rimski-Korsakoff ou Moussorgski que Charpentier ou Massenet. Il n'est pas seulement exécutant distingué, mais aussi compositeur d'opéras très populaires.

Le Théâtre National est la seule de ces institutions musicales qui ait conservé toute son importance. Les deux autres grandes Sociétés, crées dans un même moment d'enthousiasme patriotique, ont peu à peu vu leur rôle se réduire. Le *Hlahol*, dirigé par Jaroslav Krijtschka, est devenu une Société de grandes auditions, où Bach voisine avec Novak et César Franck. L'*Umieletzka Beseda* se voue aujourd'hui principalement à propager la musique moderne des jeunes talents et à éditer des œuvres musicales importantes.

La meilleure musique de chambre de Prague nous est donnée par les huit concerts de la " *Société tchèque de musique de chambre* ". Le principal organe de cette société est le *Quatuor Tchèque*, dont le second violon Joseph Souk, un compositeur très sensitif et profond, élève de Dvorjak, et auteur de " *Praga* ", de " *Asrael* " etc... a de grandes affinités avec les modernes Impressionnistes français, mais conservant ses éléments slaves- caractéristiques. Quand on prononce le nom de Souk, on est sûr d'entendre aussitôt celui de Vitezslav Novak, le chef avoué de notre école la plus nouvelle, personnalité marquante, compositeur de grands ouvrages symphoniques, tels que " *La Tempête* " et d'un cycle de pièces de piano réunies sous le nom de " *Pan* ". Novak a succédé à son maître Dvorjak au Conservatoire de Prague, institution fort bien organisée, sous la direction sévère de Henri Kàan d'Albest.

Depuis dix ans il y a à Prague une *Philharmonie*, donnant vingt concerts dominicaux par saison. Le Dr Zemanek en est le chef vigilant. Ses programmes montrent une attention égale à la musique classique à la moderne. Depuis peu, un groupe de dilettantes s'est réuni sous le baton d'Otokar Ostretschil, compositeur talentueux pour se vouer à la musique moderne, surtout à celle de Mahler et du compositeur tchèque viennois, Joseph B. Foerster.

A tout cela s'ajoute naturellement la foule nombreuse des virtuosses de tout les genres qui foisonnent à Prague. Puis encore les théâtres de musique légère, tel celui de *Vinohrady* où sévit l'opérette viennoise ; ou même le *Deutsches Théater* dont Alexandre de Zemlinski à élevé récemment le niveau jusqu'à pouvoir donner " *Ariane à Naxos* ".

Signalons encore " l'*Association Chorale* " *des Instituteurs de Prague* si admirablement disciplinée par le Prof. Spilka, et dont Paris vient d'acclamer il y a quelques mois les impeccables exécutions. Et ajoutons que la Bohème compte cinq périodiques ou revues de musique, dont le plus ancienne est le *Dalibor*, qui soutint jadis Smetana, tandis que le plus important est " l'*Hudebni Revue* ", organe de l'*Umieletzka Beseda*, et du groupe avancé de la musique tchèque. A côté d'elles se place le " *Smetana* ", défenseur d'un parti dont Zdene Nejedly, le Professeur de l'Université, est aujourd'hui le chef.

Hors de Prague, les villes tchèques où la musique a une certaine importance sont : *Pilsen*, avec son théâtre dirigé par Vaclav Talich — et (en Moravie) *Brunn*, ou Reissig, Yanatchek et Kountz font de bonne besogne. C'est d'ailleurs de Moravie que nous vint cette *chorale d'Instituteurs* du Prof. Vach, dont les exécutions modernes et précises furent pour nous tous une leçon.

La Bohème peut passer pour une sorte de réserve musicale de l'Europe. Nombreux sont les artistes tchèques répandus dans le monde entier de la musique. Quant à nos compositeurs, Smetana, Dvorjak et Fibich, ce ne sont encore que nos classiques ; ils ont tracé la voie à une génération qui est en train de grandir. J'aurai prochainement l'occasion faire connaître les œuvres et les tendances de cette génération.

JAN LŒWENBACH.

LETTRE DE VIENNE

UN PUGILAT AU CONCERT

On se bat à Vienne. Non pas pour la question d'Orient, mais pour la musique de Schoenberg. Un concert organisé par l'Akademischer Verband présentait, il y a quelques jours au public la *Kammersymphonie* d'Arnold Schoenberg, dirigée par l'auteur, des *mélodies* de Zemlinski sur des paroles de Maeterlinck, des *lieder* d'Alban Berg et *Six Morceaux d'orchestre* d'Anton von Webern. Ce fut une belle séance de scandale ! Partisans et adversaires de la jeune école, animés d'une humeur également belliqueuse, et décidés à donner à cette manifestation tous les caractères d'une démonstration éclatante, en vinrent aux mains. Il y eut des coups et des gifles. On attend de nombreux duels.

Un journal s'exprime ainsi : " L'Akademischer Verband, qui s'efforce aux cris de *Mort aux Philistins*, d'offrir aux pathologues un nouveau champ d'expérience, a obtenu hier le scandale qu'il cherchait depuis longtemps. Un scandale unique dans les annales de Musikvereinssaal et dont la honte rejaillirait sur Vienne tout entier, s'il n'avait eu pour résultat de libérer cette fois le public, et pour jamais, de la tyrannie de cette Association... Qui pourrait soutenir sérieusement que les *Six Morceaux d'orchestre* dont M. von Webern a pris la responsabilité, ont quoi que ce soit de commun avec ce que nous appelons du nom de musique ?... Mais le comble de l'impossible nous a été offert par "*Deux légendes pour cartes postales illustrées*" (Zwei Ansichtskartentexte), plaisanterie perpétrée par Peter Altenberg et que M. Alban Berg a cru devoir nous rendre accessibles par le moyen de la notation musicale... "

Ne serait-ce pas temps pour Paris de s'intéresser à ces révolutionnaires ?

REVUE DE LA PRESSE AMÉRICAINE

LA FORÊT BLEUE DE LOUIS AUBERT A BOSTON

The Boston American

(FREDERICK JOHNS)

...Le compositeur qui était présent, fut cordialement acclamé par l'assistance très nombreuse. Les principaux artistes furent rappelés nombre de fois en l'honneur de leurs créations qui sont extrêmement intéressantes.

...Le petit drame est très bien agencé. Les situations sont vraiment dramatiques... *La Forêt Bleue* est un conte de fées et c'est aussi une très charmante histoire, une habile réunion des contes aimés. Le premier chœur est joli, séduisant, et très évocateur... Un des passages les plus réussis de la partition est, au 2me acte, la scène de l'Ogre et des enfants. On y trouve une mélodie très neuve et personnelle et beaucoup d'ingéniosité orchestrale... La chanson de Chaperon Rouge est douce et jolie, le rôle de la Fée charmant et les chœurs de coulisse presque tous très agréables... Cette musique a une couleur, une atmosphère à elle. Elle accompagne bien et sied toujours aux jolis tableaux de la scène. Le récitatif est agréable et adroitement conçu.

Boston Journal

La scène de l'Ogre et des enfants a déchaîné l'enthousiasme des jeunes auditeurs — à partir de ce moment là, le succès de la *Forêt Bleue* n'a plus fait de doute. Au point de vue dramatique et musical, ce 2me acte est le meilleur. Il est même si réussi qu'au baisser du rideau, tout le monde, l'auteur, le chef d'orchestre, le régisseur et les artistes durent venir sur la scène répondre aux applaudissements... Et c'est certes un jour heureux pour M. Aubert venu de Paris pour diriger les répétitions. Il fut rappelé plus de douze fois. Il est vraiment regrettable que Jacques Chenevière, le poète auteur du livret n'ait pas été présent, car une grande part des bravos lui revenait certainement.....

Boston Sunday Post

Après le 2me acte, d'innombrables rappels ont fêté les artistes, l'auteur et le chef d'orchestre... Cette œuvre a intéressé certains par son sujet surtout, et d'autres l'ont été aussi, par ses tendances musicales. M. Aubert est à l'avant-garde de ceux qui combattent pour la complète liberté harmonique... Il a orchestré nombre de pages délicieusement... Si l'œuvre manque de puissantes idées musicales, on rencontre ici un motif séduisant, ici une couleur charmante, plus loin un fragment de thème populaire. Tout cela contribue a rendre la *Forêt Bleue* intéressante...

La musique du 3me acte est peut être moins raffinée que celle des deux autres, mais elle a incomparablement plus de puissance; on y sent une main plus vigoureuse. Le 3me acte marque en tous cas une forte gradation et est de bon théâtre... Chaque personnage, dans la *Forêt Bleue* a un genre de chant qui le caractérise. — Ainsi les enfants d'une part, le Prince et la Princesse de l'autre s'expriment en un style tout différent. De même le chœur des fées et celui des fileuses n'ont aucune parenté. Là l'auteur a complètement réussi dans son projet... La musique des fées qui revient plusieurs fois est charmante. Celle de Chaperon Rouge et de Petit Poucet, surtout au premier acte, quand ils conversent au village est parmi les meilleures parties de l'œuvre... La vieille chanson populaire, chantée par les moissonneurs, fait un très heureux et savant contraste avec le chœur des fées qui précède.

Boston Evening Transcript

D'une façon générale, l'audition de la *Forêt Bleue* fut très intéressante. Par moments, l'œuvre a un charme bien a elle. Elle fut remarquablement jouée. Elle a fait une agréable et fraîche diversion dans le cours de cette saison... M. Jacques Chenevière n'est pas du tout asservi à l'habituelle routine des livrets. Il a inventé une intrigue fine et pleine de fantaisie, et il l'a exprimée avec autant de grâce que de charme. Il a écrit son joli conte en vers heureux et alertes, pleins de jolis mouvements et d'ingénieuses images, comme si les Fées avaient touché de leur baguette son imagination de jeune poète...

M. Aubert, quand il le peut, évite la mélodie directe et soutenue. Mais lorsqu'il en écrit, c'est-à-dire, lorsqu'il ne peut s'y soustraire, alors la mélodie se venge sur lui à sa façon, car ces passages là sont les plus intéressants et les plus charmants de l'œuvre... L'inspiration un peu trop subtile parfois de M. Aubert ne refuse pas cependant toute mélodie aux fées, et, quand elles chantent dans l'aube pâle, près du village, ou dans le clair de lune de la forêt, elles sont douces à entendre. Là M. Aubert a écrit une musique aérienne, gracieuse, pleine de fantaisie, qui évite toute banalité, — ainsi que l'auteur le veut toujours, et à tout prix — et cette musique évoque joliment l'influence des fées.

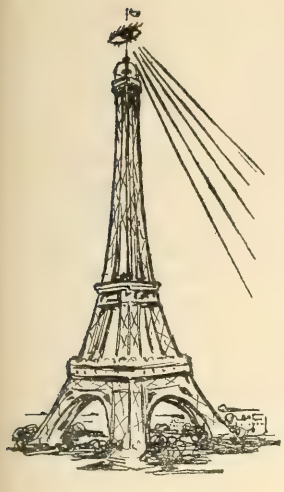
Christian Science Monitor

...A la fin du 2me acte les artistes, le chef et l'auteur durent venir une dizaine de fois devant le rideau pour répondre aux applaudissements enthousiastes d'une très nombreuse assistance... L'événement de plus digne de remarque de cette œuvre est que l'illusion féérique s'y soutient d'un bout à l'autre... *La Forêt Bleue* n'est pas, comme *Haensel et Gretel* une comédie lyrique. *La Forêt Bleue* est d'une inspiration presque continuellement sérieuse; je veux dire que l'épisode de l'Ogre est le seul où il y ait un effet comique... La nouvelle œuvre, aussi bien par son poème que par sa musique, reste toujours fidèle à ses intentions premières... C'est avec la plus grande conviction qu'elle expose l'histoire du Chaperon Rouge, du Petit Poucet et de la Belle au Bois Dormant, et jamais elle n'abandonne sa sincérité d'attitude vis à vis de ses héros et de leurs aventures.

...Toutefois la valeur musicale de la *Forêt Bleue* n'est pas moins accessible aux enfants que son charme féérique. Les formules harmoniques et mélodiques de Debussy que M. Aubert emploie atteignent leur but aussi promptement et sûrement que les formules de chansons populaires de Humperdinck dans *Haensel et Gretel*... Les personnes qui avouent leur incapacité de comprendre les compositeurs français modernes se trouveraient contredits dans leurs tendances conservatrices s'ils voyaient combien facilement l'expression Debussyste produit son effet sur l'oreille non prévenue de la jeunesse.

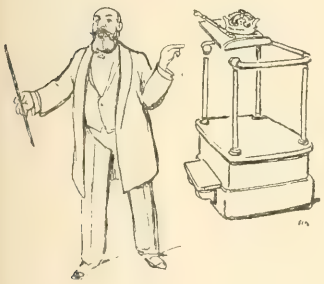
Les Faits du Mois

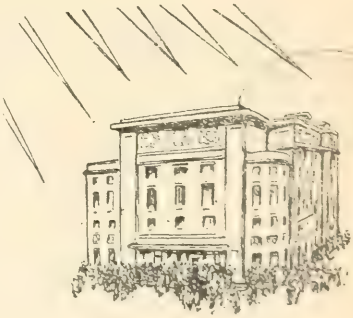
10 MARS AU 10 AVRIL



On ne savait plus, depuis quelque temps, où la Tour Eiffel passait ses soirées : elle a tout simplement loué (Frs : 10.000) une loge au Théâtre des Champs-Elysées. Tous les soirs son regard se fixe sur les Folies-Montaigne et l'on voit son œil briller de plaisir. Prenez garde, Madame, vous commencez à grossir !... et grossir c'est vieillir !... En suivant la méthode Dalcroze, qui a introduit le sport dans le solfège, vous conserverez toute votre sveltesse. Trois sonates de Beethoven déterminent un amaigrissement progressif très sensible et six fugues de Bach ont sur les cellules adipeuses une action foudroyante. On peut accélérer encore les effets du traitement en l'exécutant sur des thèmes cycliques ou motocycliques. Un professeur de golf, de boxe et de natation rythmiques est attaché à l'établissement. Du choix d'une carrière : les directeurs de nos grandes scènes musicales publient d'importants articles pour démontrer que l'état de spectateur dans un théâtre lyrique est le seul qui convienne à un homme intelligent et qui puisse donner aux mortels un avant-goût des béatitudes célestes. La société des "Amis de Beethoven" navrée de constater l'injuste oubli dans lequel sont tombées les sublimes symphonies du Maître (il en existe neuf en excellent état) ont décidé d'entreprendre une campagne de presse pour attirer l'attention des directeurs de concerts sur ces partitions autour desquelles la conjuration du silence n'a que trop duré. C'est M. Gabriel Fauré qui a inspiré à M. de Monzie le projet de loi sur "les enfants au théâtre" : l'éminent Directeur du Conservatoire espère ainsi prévenir le retour d'un nouvel incident Vorska. M. Gabriel Astruc a ouvert dans son théâtre un concours pour l'obtention du titre de "Roi des chefs d'orchestres" : MM. Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Paul Dukas, Weingartner, D. E. Inghelbrecht, Fernand Lamy, Camillieri, Beecham, Hasselmans, Mathieu, etc., ont pris part aux épreuves imposées. A l'heure où nous mettons sous presse le résultat du concours n'est pas encore connu.

SWIFT.





(*Croquis d'Emmanuel Barcet*).

ISADORA DUNCAN

Je ne sais par quelle fatalité notre Revue n'a jamais trouvé occasion de rendre à Isadora l'hommage d'une admiration, que tant de périodiques lui ont si justement décernée ! *Mea culpa*, chère amie... pour la Revue, mais non pour moi certes ! Car je fus des premiers en ce Trocadéro, quand une salle impressionnée et encore légèrement houleuse vous vit arriver à Paris. J'étais conquis ; mais la revue ne le dit pas :

Comment l'aurait-elle fait ? Car elle n'était pas née !

Depuis, le triomphe est venu. Le miracle s'est opéré : grâce à cette intrépide, l'esprit de la danse, qui avait abandonné nos planches, est revenu errer parmi nous. Pourquoi, et comment ? Les meilleurs esprits se le demandent. Rodin et Gérard d'Houville, Carrière et Hoffmannsthal, la sculpture, la plastique, la poésie et le drame tournent inquiets autour de cette énigme. Et les railleurs — car il y en eut — n'ont servi qu'à préciser le mystère de cette apparition !

Isadora, c'est l'imprévu au service du prosélytisme, l'improvisation perpétuelle soumise aux volontés d'un inflexible apostolat. Deux tempéraments bien rarement unis, surtout en France, ou spontanéité est ennemie de méthode. Leur coïncidence nous trouble ici, et nous séduit à la fois. Comment ces bras, ces jambes, ce corps, sans le secours d'une irrésistible plastique, sans l'apparence de lois convenues, parviennent-ils à émouvoir ainsi, directement ? En vérité, Isadora n'a ni bras, ni jambes, ni corps, mais un fluide intérieur, qui se révèle, de je ne sais quelle manière, infaillible... Elle est dionysiaque ; voilà le secret. Ne cherchons pas plus loin.

Telle encore nous la montrait hier, au Trocadéro, l'*Orphée* de Gluck. — Péladan, grave, la précédait ; Mounet vibrant, et Plamondon-à-la-voix-d'éphèbe l'encadraient ; à ses pieds gisait l'orchestre Colonne, lac sonore dont le flot étalé obéissait à Pierné. Enfin, de douces élèves venues de Darmstadt, l'entouraient de leur beauté blonde et ronde.

Dans une paleur bleuâtre et irréelle, l'âme d'Eurydice vêtue d'une longue robe fit son apparition hiératique. Puis, Orphée s'avança vers l'Erèbe, à travers tous les obstacles de la mythologie consacrée. Enfin on le vit au calme jardin des Champs Elysées. Habiles transpositions chorégraphiques d'un drame immortel, que Gluck *tempéra* des feux de sa musique. Ces trois demeures de l'humanité idéalisée, la terre, l'enfer et le ciel, évoquées dans une atmosphère de musique, de récit et de chant, par une protagoniste dont la pantomine retient toute l'attention... Quel beau rêve vous nous avez fait faire avec vous, Isadora !

A vrai dire — et ceci ne vise que le programme — Gluck, le contemporain de La Harpe et de Louis XVI, était-il bien le musicien capable de correspondre à ce rêve orphique, empreint de mystique symbolisme ? On sait que ce violent a porté tout son effort sur l'expression verbale, et que chez lui le musique est le véhicule des mots. Le reste..., mon Dieu ce sont de charmantes mélodies, poudrées et taillées suivant les formules de notre XVIIIe siècle. Je n'ai garde d'en dire du mal, bien que le *tempo* ralenti de l'autre soir nous les ait rendues longues, longues. Mais avouez qu'il n'est pas d'art plus anti-dionysiaque !

Ainsi, et sans qu'elle s'en doute, Isadora se plaît à jouer la difficulté. Les yeux fixés sur une antiquité fabuleuse et mythique, elle transfigure un art qui a vu le jour dans notre France de l'Encyclopédie, entre le *Coin* du Roi et celui de la Reine. Paradoxe enchanteur ! Ce retour à la vie élémentaire d'une musique essentiellement localisée, cette rentrée dans le naturel expressif et impulsif d'une stylisation forcenée, c'est bien le plus merveilleux spectacle qui se puisse voir en notre temps de féerie scènique.

J. E.

LA GYMNASTIQUE RYTHMIQUE

La musique a joué un grand rôle dans le Congrès de l'Education Physique. La méthode callisthénique anglaise, la méthode Demeny et la gymnastique suédo-belge ont fait de fréquents appels à un piano, placé au milieu des agrès et des portiques et même à un quintette à cordes tout surpris de donner l'essor à Scarlatti ou à Couperin dans le grand cirque démocratique du Vélodrome d'Hiver. Mais des expériences plus systématiquement musicales ont retenu l'attention des congressistes, au Gymnase Huyghens et au Théâtre Antoine : ce sont les démonstrations de gymnastique rythmique de Jacques Dalcroze entouré de ses élèves d'Heilerau.

On connaît le principe de ces exercices. Au moyen de gestes convenus, de contractions musculaires, d'inflexions du corps, les élèves, immobiles ou en marche, extériorisent l'ossature métrique d'une phrase musicale, frappent du talon les temps forts, divisent des bras, à la façon des nageurs dont ils revêtent le costume, l'onde mélodique, indiquent les syncopes, silhouettent les grupetti au moyen de mille artifices ingénieux et situent ainsi dans l'espace tout ce que le compositeur a voulu réaliser dans le temps. Le résultat est, plastiquement, délicieux. Cette sorte de danse, miraculeusement précise, exécutée par de souples jeunes filles demi-nues, — ai-je besoin d'ajouter que ce spectacle est pourtant le plus chaste du monde — possède pour les musiciens qui ont le sentiment du rythme un charme unique, à cause de sa certitude et de son union indissoluble avec le texte musical. Tous ceux qui ont souffert de voir nos plus merveilleuses ballerines retomber en souriant à droite ou à gauche du temps comprendront la volupté de cette sensation de quiétude que donnent toutes ces notes devenues vivantes et venant se placer pour l'œil au point précis que, d'avance, leur désignait l'oreille.

Mais la valeur éducative de la méthode est plus importante encore que son agrément esthétique. Une discipline mentale et musculaire de ce genre donne à ses adeptes une invraisemblable rapidité de perception, d'association et de transmission de sensations psycho-physiques. Le professeur vient à peine de libérer du piano l'écharpe flottante de son improvisation que déjà toutes ces fillettes l'ont cueillie au vol, l'ont drapée sur leur corps frémissant et la déroulent dans leur ronde harmonieuse avec le sentiment infaillible de ses courbes, de ses plis et de ses dimensions. Ces enfants ont l'œil radioscopique : elles voient instantanément dans une phrase mélodique les vertèbres des temps et les désignent avec certitude. Et leurs muscles obéissants traduisent avec une rapidité électrique les visions qui s'enregistrent dans ces jeunes cerveaux sensibles.

Il faudrait un volume pour analyser tous les miracles obtenus par Dalcroze avec la collaboration de sujets intelligents. Ce n'est donc pas ici qu'il sera possible de les signaler. Contentons-nous de saluer les gymnastes du Rythme et d'appeler sur eux l'attention des musiciens. On prête aux directeurs de l'Opéra l'intention de donner une place d'honneur à cet enseignement dans leurs classes de danse. Il faut encourager chaudement cette initiative appelée à rendre à la chorégraphie de l'avenir d'inappréciables services.

R. P.

ISADORA DUNCAN

BOSTON PUBLIC LIBRARY

UN DOCUMENT CUBISTE AU XVIme SIÈCLE

ON
BLIC
SRARY

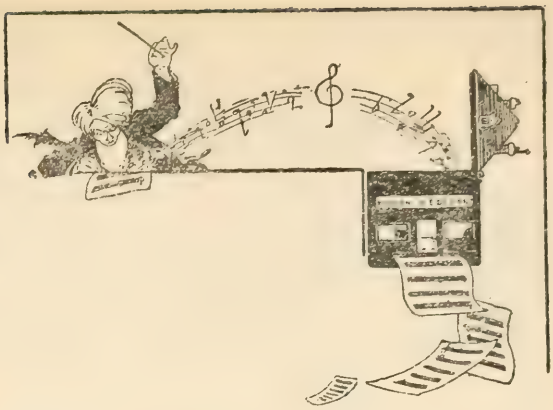
Si la date de 1539 ne figurait pas sur ce singulier enchevêtrement, nous aurions pu ouvrir un concours entre nos lecteurs et demander à quelle période de l'art appartenait cette œuvre, dans laquelle on retrouve sinon les procédés, du moins l'illusion du moderne cubisme. Il s'agit en réalité d'une assiette qui se trouve au Musée de Cluny, et dont la photographie est venu dernièrement prendre place dans la *Collection d'iconographie musicale* entreprise, et déjà en partie réalisée par notre Revue.

UNE CLASSE DE HARPE CHROMATIQUE

A BUENOS-AYRES

Mlle ZIELINSKA, dont tous les musiciens connaissent le beau talent, a gagné Buenos-Ayres avec l'idée d'y fonder une classe de harpe chromatique. Cette heureuse initiative a été pleinement couronnée de succès, de tout dernièrement le public argentin était à même d'apprécier, l'excellent enseignement de Mlle Zielinska qui donnait dans les salons de " La Argentina ", une audition de ses toutes jeunes élèves. Le succès, du reste, ne fut pas seulement pour celles-ci et leur professeur. L'instrument de G. Lyon, lui aussi, en eut sa part. On s'émerveilla de sa simplicité de conception, sa sonorité charmante, et l'on fut surpris de voir le degré d'exécution atteint, en très peu de temps par ces jeunes filles que guide si sûrement Mlle Zielinska, aux efforts de laquelle nous sommes très heureux d'applaudir.

L'Édition Musicale



[1] Heugel [2] G. Schirmer

On réclame ! M. Machabey se sent offusqué par le mot de Hugo *l'informe hurlant*, appliqué à sa musique. Et M. Dupin en pense peut-être autant, sans le dire. N'avais-je pas indiqué que ces termes, sous ma plume, constituaient un éloge, et non pas un blâme ? Oui, si tout est bien mouvement et vibration, comme le suppose la science la plus avertie, il faut convenir que la musique, et la musique seule, a le privilège d'atteindre directement les forces mouvantes du monde, sans les figer dans des formes imposées. La vision de l'œil est liée aux lignes immobiles et arrêtées dans l'espace ; mais l'audition prend conscience du cosmos en action. Et, depuis que la musique existe, les artistes d'avant-garde ont toujours cherché à accroître cette mobilité, aux dépens même de la plasticité et de l'harmonie des formes. Je ne veux point dire par là que les amis de la forme belle soient dans l'erreur ; ils jouent simplement en musique un autre rôle, que les chercheurs de la vibration intense.

De ces partisans de la musique statique, peut se réclamer M. **Jean Hubert** auteur des *Amphores* [1]. Cette forte partition de 256 pages nous présente, pour orchestre réduit, un choix de poésies de Catulle, d'après la traduction d'Eugène Rostand, père de l'auteur de Cyrano. La harpe et le hautbois, y évoquent l'antiquité ; le sentiment général d'un lyrisme grave soutenu, classique par endroits, reste simple. Il y a plus de désenchantement que de joie dans ces pages. Comme tous les heureux de ce monde M. Hubert se réfugie volontiers à l'ombre d'une grande tristesse. C'est une belle œuvre.

Le même désir d'un art défini anime M. **John A. Carpenter.** Retenez ce nom ; c'est celui d'un jeune compositeur américain, encore très inconnu chez nous. Un flot de mélodies [2] (quelques-unes sur des vers de Verlaine), et une sonate, piano et violon, nous montrent une âme de musicien, qui voudrait s'élever au dessus de la médiocrité de ses compatriotes. Tandis que M. Hubert nous donne l'impression d'un classique, parmi les audacieux de l'heure présente, M. Carpenter, avec un art assez semblable, produit là-bas l'effet d'un jeune espoir avancé. Les Anglo-Saxons n'ont pas encore pris leur rôle musical dans le concert européen. Ils sont en train de relier une tradition, dont ils avaient perdu le souvenir. Ils se jettent à la fois sur Brahms et sur Debussy, sur Wagner, Franck et Widor, sur d'Indy et Strauss. De tout cet effort d'acclimatation sort un style composite, derrière lequel n'apparaît pas encore bien nettement la personnalité ethnique de ce peuple, et encore moins l'individualité de ses artistes. Mais le temps marche, et si l'on s'en rapporte à certains musiciens anglais (comme Vaughan Williams), la présente génération nous réserve des surprises. M. Carpenter pourrait être en Amérique un de ces pionniers. Il a la technique, le goût, le désir de l'originalité. Ce qui lui manque sans doute, c'est le public, ce public acariâtre et snob, toujours en éveil, toujours en bataille, qui encourage, sélectionne, améliore sans cesse la race de nos musiciens du continent. C'est à Carpenter et à ses confrères, et aux éditeurs d'Amérique, à créer ce rouage essentiel de la bonne, de la vraie musique.

V. P.

Çà et Là

DANS LE MONDE. — Une très brillante soirée musicale chez M. Hecht a permis d'applaudir des œuvres de Beethoven, Schumann, César Franck et Pierre Hermant. Le jeune clarinettiste Jean Michelin a obtenu un gros succès personnel en compagnie de MM^mes^ Henri Alvin, Cécile Winsback et M. Cros-Saint Ange.

— M. Raoul Wachtmeister a donné une intéressante audition de ses œuvres interprétées par Mme Noëla Cousin, Mme Heartt Dreyfus, et Mlle Frances Yves. Reconnu dans l'assistance : S. E. le ministre de Suède et la Comtesse Gyldenstolpe, le compositeur Emil Sjögren, le sculpteur Stéphane Sinding, Mme Signe Lunel, etc.

— Dîner de la section musicale du Lyceum : le 18 Mars, une élégante chambrée d'amateurs se pressait autour de Mlle Gignoux et de Gabriel Fauré qui présidaient la réunion. Un concert où furent exécutées des œuvres du Maître termina la soirée.

* * *

Nous apprenons la mort de Marc A. Blumenberg, éditeur du " Musical Courier " de New-York. Une embolie au cœur le foudroya le 27 mars à son domicile de l'Avenue Alphand. Il habitait Paris depuis plusieurs années. C'était un écrivain de talent et un érudit. Très au courant de la vie musicale contemporaine, il favorisait de tout son pouvoir les artistes de son temps. C'est lui qui, pour caractériser l'effort de son journal, le mit au service des seuls musiciens vivants en déclarant : " Une Revue n'est pas un cimetière ! "

* * *

COURRIER DE MONTE-CARLO. — L'activité la plus fiévreuse règne sur la Riviera : création à Cannes du *Cœur Dormant* de Jules Méry et Bellenot, œuvre délicatement musicale découverte par Saint-Saëns ; création à l'Opéra de Monte-Carlo de *Yato*, opéra en deux actes de Cain et Payen qui servit de brillant début à Mme Labori dans la musique dramatique et qui remporta un très vif succès ; soirées de gala aux *Concerts Louis Ganne ;* concerts classiques incomparables de *Léon Jehin* où l'éminent chef d'orchestre accompagne Kubelik et Hollmann ; représentations d'*Hamlet* avec Lipkowska, de *Samson et Dalila* avec Litvinne et Rousselière, d'*Aïda* avec Koussnetzoff et Baklanoff... etc. Il faut la prodigieuse virtuosité directorale de Raoul Gunsbourg pour conduire au succès un programme aussi lourdement chargé.

* * *

POUR LA MUSIQUE TCHÈQUE. — L'an dernier, au Concours de la Ville de Paris, la Chorale des Instituteurs Tchèques de Prague remporta un prix d'honneur. Cette année, cette chorale modèle va venir du 1er au 10 mai faire entendre de la musique tchèque à Paris, Bruxelles, Liége, Luxembourg, Namur, Lille, Reims et Nancy. Elle s'est adjoint dans son œuvre d'apostolat Mme Raymonde Delaunois, qui chante du Ravel à Prague, du Debussy à Vienne, du Moussorgsky à Munich, du Mahler à Paris... " et parfois même du Chopin à Saint-Quentin ", ce qui est tout à fait international.

Le programme des concerts comprendra des œuvres de Smetana, Dvorak, Fibich, Suk, Fœrster, Kunc, Novak et des chansons populaires tchèques.

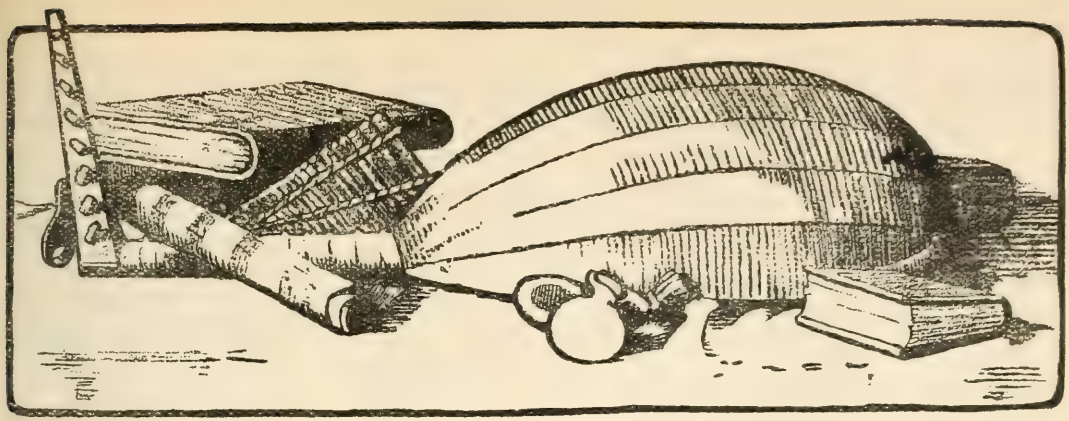
* * *

Notre aimable collaborateur Erik Satie a perdu en taxi-auto une comédie en un acte, *Piège de Méduse*, manuscrit précieux, admirablement calligraphié. Récompense à qui le rapportera (une pièce froide).

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie SAINTE CATHERINE, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique (Tél. 517).



L'Influence de Wagner sur notre littérature

L'influence littéraire d'un homme ou d'un groupe est un phénomène complexe, subtil, insaisissable et décevant. Il y a des influences durables et profondes, ou profondes et fugitives, ou superficielles et durables ; il y en a de sporadiques, d'épidémiques, de chroniques ; il y en a qui sont dues uniquement à la mode, et qui paraissent intenses tout en étant légères ; il y en a qui passent inaperçues et qui n'en sont que plus tenaces; certaines sont intelligentes et certaines ineptes ; telles ne dépassent pas une assimilation orageuse et telles transforment une époque littéraire. Ainsi, l'influence des écrivains grecs et latins ne cesse d'agir sur nous depuis des siècles ; leur art est si fortement incrusté dans le nôtre qu'on ne voit pas comment nous pourrions l'extirper et qu'on ne saurait fixer une limite à la durée de son action. De même un Shakespeare agit sans relâche et énergiquement sur la littérature de langue anglaise et même allemande. Il agit aussi sur les Italiens et sur nous, mais son influence est secondaire. La suggestion d'un Dante, très durable, n'apparaît jamais très efficace ; elle atteint des individus, non des masses. On en peut dire autant de Cervantes.

Il est rare qu'une littérature étrangère ait assez d'influence pour dénaturer la littérature d'un pays, et même ce cas ne semble se présenter nettement que pour l'influence des anciens. L'Espagne a essaimé chez nous, mais, à part quelques exceptions, elle n'a jamais " espagnolisé " nos

écrivains. Nous avons influé sur les Allemands, les Russes, les Italiens et les Anglais sans altérer le caractère naturel de leur production. L'Angleterre, à plusieurs reprises, a suscité chez nous une fermentation imitative sans que notre art ait été à la ressemblance de l'art britannique.

Il en va un peu différemment pour les individus. Si un Gœthe, tout en subissant, dans Werther, l'hypnose de Rousseau, échappe pourtant à toute servitude, Schiller est littéralement dominé par Shakespeare et ne peut s'en dépêtrer. Quelques-uns de nos écrivains ont été saturés de Dickens. D'autres ont suivi Byron, tel Musset, ou Walter Scott, tel Hugo, mais ce qu'ils ont pu imiter est en somme insignifiant et ne se rapporte qu'aux parties les moins saillantes de leur œuvre. Incontestablement, Lamartine fut captivé par Ossian, et l'on en peut facilement découvrir les traces ; néanmoins, l'art de Lamartine est tout autre chose que l'art d'Ossian. Aucun de nos grands écrivains, même quand ils l'ont pour ainsi dire voulu, ne nous rappelle franchement Shakespeare : c'est par ses ridicules seulement qu'Hugo peut être comparé au grand dramaturge anglais. Balzac, vivement impressionné par Stendhal ne rappelle guère Stendhal. Baudelaire, si passionné par Poe, a créé un art très différent de celui du grand Américain, mais Villiers subit de plus près l'influence, sans y perdre son originalité propre. Que reste-t-il de l'incontestable action de Richardson, l'auteur de *Clarisse Harlowe*, sur Rousseau, Diderot, l'abbé Prévost ? *Manon* ne rappelle en rien le romancier britannique, l'œuvre de Diderot ne la reflète que dans quelques parties, fades et périmées, Rousseau ne subsiste que par sa propre sensibilité, sa véhémence, son instinct de la nature et sa folie.

Par ailleurs, si un Pope est asservi aux classiques, si un Chesterfield, un Hamilton sont presque des écrivains français, on ne retrouvera guère l'influence, qui fut pourtant réelle, de certains de nos écrivains sur Sheridan, sur Thackeray, sur Bulwer Lytton. Et combien les Tourguenev, les Tolstoï, les Dostoïevski, si pénétrés de lectures françaises, si ardents à resservir nos vieilles idées ou nos vieilles thèses, sont pourtant distincts de nous, comme leur génie créateur domine de haut les emprunts qu'ils nous firent.

Nous voici loin de Wagner — mais en apparence seulement. Je te nais à bien éclairer ma lanterne, avant de montrer l'influence que le musicien allemand a exercée sur notre littérature. Cette influence n'a été ni profonde ni durable. Elle n'a amené aucune transformation dans les

œuvres de notre élite ; elle a été plus souvent saugrenue que salutaire. Sur un seul point, elle a opéré avec efficace : j'entends qu'elle a amélioré cette production insane, ridicule et plate qu'était, et qu'est d'ailleurs encore, un livret d'opéra.

L'influence littéraire de Wagner doit s'envisager de deux façons. Il y a une grande différence entre une œuvre de ce maître, considérée dans son ensemble, l'œuvre jouée, et le livret tel quel. L'ensemble éveille un flot de suggestions grandioses, luxueuses, intenses : une œuvre comme Parsifal apparaît indivisible et doit une large part de sa splendeur et de son originalité à cette indivisibilité même. Inutile de répéter que Wagner voulait cette indivisibilité : il avait, au degré le plus éminent, le sens de la fusion d'arts divers en une harmonie supérieure ; à cet égard, il reste, tant par la puissance qu'avait chez lui cette conception, que par une réalisation sinon parfaite, du moins admirable, une personnalité unique. Aussi, quand on est dominé et grisé par la synthèse wagnérienne, ne songe-t-on guère à la valeur intrinsèque des parties secondaires. Il en va autrement, lorsqu'on examine à part, un livret. Encore ébloui par l'ensemble, on éprouve alors involontairement (ou du moins j'éprouve involontairement) une désillusion. Sans doute, un tel livret se révèle bien supérieur aux ignominies qui l'ont précédé — et qui le suivent —, et tout de même, ce n'est rien de bien extraordinaire. L'idée de comparer cela à une pièce de Shakespeare ou de Racine, à un roman de Balzac ou de Flaubert, me paraît insensée. Et si l'on ôtait les personnages légendaires, ce serait plus insensé encore. En lecture directe, abstraction faite du but, non, je ne suis pas secoué par cette littérature, je la trouve assez gauche, un peu lourde et, j'en demande pardon aux fanatiques, parfois un peu baroque...

J'en conclus qu'il ne faut pas la détacher de l'ensemble, pour lequel elle a été expressément faite. Il le faut d'autant moins que, somme toute, il sied que les paroles soient *subordonnées* à la musique. Un poème très beau doit vivre par soi-même. Le déchiquetage particulier au chant, est une manière de profanation. Une œuvre moyenne suffit amplement au but visé. C'est la musique qui est chargée du grand premier rôle, c'est elle qui doit magnifier les paroles et le décor : il suffit que ceux-ci soient bien adaptés à l'ensemble, qu'ils aient quelque ampleur, quelque éclat, quelque force et qu'ils ne soient pas ridicules. Je ne vois pas Shakespeare librettiste ni Rembrandt décorateur — ou s'ils l'étaient, il leur faudrait

consentir à une diminution provisoire de leur génie, diminution méritoire si elle concordait avec une compréhension supérieure de leur nouveau travail...

Ceci dit, on voit que Wagner a pu influer de deux manières sur notre littérature : par ses œuvres considérées dans leur unité, par ses livrets considérés à part. A vrai dire, il pouvait encore agir autrement ; il pouvait agir par les légendes inconnues à la masse française et dont il n'était pas l'inventeur : je connais des gens qui admiraient les personnages de Wagner exactement comme ils auraient admiré des personnages mythologiques, non à travers de l'art ou de la littérature, mais directement, en lisant la plus sèche des narrations.

Je crois que Wagner a surtout agi par l'ensemble, mais certainement, il s'est trouvé des hommes pour s'inspirer de ses livrets, d'autres qui ont aimé l'impression des fables telles quelles.

C'est à l'époque du symbolisme que l'art wagnérien retentit le plus fortement et le plus obstinément sur notre production littéraire. Auparavant, il n'avait remué que des personnalités éparses, sans beaucoup les pénétrer. Ainsi, Baudelaire a été parmi les admirateurs du grand Allemand, mais d'évidence, son génie net, pervers et dédaigneux n'en a pas subi l'empreinte, à laquelle Théophile Gautier a, de son côté, échappé sans peine. En revanche, Catulle Mendès reçut le coup de foudre, mais ce talent ondoyant, versatile, impatient, tantôt butine avec ivresse dans l'œuvre de celui qu'il appellera plus tard le géant de Bayreuth, tantôt l'abandonne pour d'autres fleurs. Edouard Schuré, lui, a été sincèrement ému et l'on peut découvrir des couleurs et des palpitations du maître dans ses livres, mais jamais de manière à en altérer l'essence : Schuré est avant tout un amoureux des grandes légendes mystiques et un fervent poète de l'âme. Villiers de l'Isle Adam, enfin, se livre avec enthousiasme aux prestiges de l'enchanteur. Des récits comme Akedysseril ne sont pas complètement étrangers à l'esprit wagnérien — mais au total, l'influence est aussi faible qu'indirecte. Voici un joli passage emprunté à l'auteur de l'*Eve future* et de *Tribulat Bonhomet :*

" Le jour baissait sur les collines derrière le rideau de verdure des frênes et des sapins, au feuillage maintenant d'or rouge. Les premières étoiles brillaient sur la vallée dans le haut azur du soir. Soudain le silence se fit. — Au loin, un chœur de huit cents voix, d'abord invisible, commençait *le Chant des Pélerins*, du Tannhaeuser. Bientôt les chanteurs, vêtus de longues robes brunes et appuyés sur

leurs bâtons de pèlerinage, apparurent, gravissant les hauteurs de Venusberg, en face de nous. Leurs formes se détachaient sur le crépuscule. — Où d'aussi surprenantes fantasmagories sont-elles réalisables, sinon dans ces contrées, tout artistiques, de l'Allemagne ?... Lorsqu'après le puissant *forte* final, le chœur se tut — une voix, une seule voix ! celle de Betz ou de Scaria sans doute, — s'éleva, distincte, détaillant magnifiquement l'invocation de Wolfram d'Eschenbach à l'Etoile-du-Soir. Le *minnesinger* était debout, au sommet du Venusberg, seul, vision du passé, au dessus du silence de cette foule. La réalité avait l'air d'un rêve... "

Dans une de ces " Histoires Insolites " où il déploie sa verve sarcastique et grandiloquente, il nous montre aux prises un épicier, le symbolique épicier de la bêtise éternelle et un jeune musicien famélique, en qui l'on reconnaît aisément Wagner. Le musicien prédit sa propre gloire et, après avoir accablé l'épicier de phrases goguenardes :

" Mon Théâtre, exclusif, s'élèvera en Europe, sur quelque montagne dominant telle cité que mon caprice, tout en l'enrichissant à jamais, immortalisera ! — Là, disons-nous, mes invités arriveront, au bruit des canons, des tambours furieux, aux triomphales sonneries des clairons, aux bondissements des cloches, aux flottements radieux des longues bannières. Et, à pied, en essuyant la sueur de leurs fronts, pêle-mêle, avec les dites Altesses et Majestés, tous graviront fraternellement ma montagne. "

" Alors, comme j'aurai lieu de redouter que la furie de leur enthousiasme — qui sera sans exemple dans les fastes de notre espèce — ne nuise à l'intensité de l'impression qu'avant tout doit laisser MA MUSIQUE, je pousserai l'impudence jusqu'à DÉFENDRE D'APPLAUDIR.

. . . . . .

" Et le plus mystérieux, c'est que, devant ces faits accomplis, personne, parmi les tiens, ne trouvera rien d'extraordinaire à tout cela. " [1]

Mais, comme je l'ai dit, ce sont les écrivains de la période symboliste qui accueillirent le plus fervemment Wagner. Je ne crois pas que le maître eut quelque part à la genèse même de ce mouvement ; ce n'est pas impossible, mais ce fut à coup sûr dans de faibles proportions. Par essence, le symbolisme fut une révolte et une rénovation. Il libéra les écrivains de la double tutelle naturaliste et parnassienne ; il ressembla au romantisme par son désordre, par son individualisme outrancier, par les témérités de la forme et du fond, par ses extravagances. Toutes les légendes lui furent bonnes et toutes les tentatives originales, excentriques, voire bouffonnes.

[1] Histoires insolites.

On y rencontre, confondus, les talents les plus incompatibles, ceux-ci vraiment épris de symboles, et ceux-là affolés par tous les retentissements de l'épithète, par toutes les cymbales du gongorisme. Les fous ne manquent pas à la fête, ni d'ailleurs les sages ; les esprits les plus futiles sont accueillis presque au même titre que des hommes supérieurs et bientôt glorieux. On conçoit que ce pandemonium ne pouvait demeurer insensible aux fables et à la magnificence wagnériennes. Aussi bien abusait-on dans les cénacles et les petites revues de Parsifal, de Lohengrin, de Sigurd, des Walkyries. Le plus souvent, c'était au petit bonheur. Peu avaient creusé la matière ; on accouplait des images précieuses à de divertissantes insanités.

Le chef intellectuel du symbolisme, Stéphane Mallarmé, se délectait de Wagner. Il en discourait avec cette éloquence fine et imprévue qui séduisait les visiteurs de la rue de Rome ou de Valvins. Il en écrivait un peu obscurément, en sa manière voulue — car il tenait que la clarté est une qualité accessoire et il voulait qu'un poème fût un mystère.

Voici un exemple de cette manière : [1]

" Très instructive exploitation, adieu.

" A défaut du ballet y expirant dans une fatigue de luxe, voici que ce local très singulier deux ans déjà par des vêpres dominicales de la symphonie purifié bientôt intronise, non pas le cher mélodrane français agrandi jusqu'à l'accord du du vers et du tumulte instrumental ou leur lutte, prétention aux danses parallèle chez le poète ; mais un art, le plus compréhensif de ce temps, tel que par l'omnipotence d'un total génie encore archaïque il échut et pour toujours aux commencements d'une race rivale de nous : avec *Lohengrin* de Richard Wagner.

" O plaisir et d'entendre là dans un recueillement trouvé à la source de tout sens poétique ce qui est jusque maintenant la vérité ; puis de pouvoir à propos d'une expression même étrangère à nos propres espoirs, émettre, cependant et sans malentendu, des paroles. "

Voici le sonnet fameux sur Wagner, avec la traduction presque aussi fameuse de M. Teodor de Wyzewa :

" Le silence déjà funèbre d'une moire
Dispose plus qu'un pli deuil sur le mobilier
Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec le manque de Mémoire.

[1] Notes sur le théâtre.

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familier,
Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire !

Du souriant fracas originel haï
Entre Elles, de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour le simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,
Le dieu Richard Wagner, irradiant un sacre
Mal tû par l'encre même en sanglots sybillins. "

Traduction de M. de Wyzewa :

" Voici le mobilier séculaire, que lentement avaient menuisé pour le prochain Advenu, les poètes. Ils le voulaient transporter bientôt dans un palais plus beau, promis à leurs soins. Mais une moire l'a recouvert de ses lourds plis funèbres ; déjà la maison va s'écrouler ; et le mobilier séculaire sera mis en morceaux, et déjà s'avance pour le recouvrir, la moire plus funèbre de l'oubli.

" Le mobilier séculaire des grimoires, rendu vain désormais et bientôt brisé, le cher mobilier des littératures et des poésies, — oh ! comme joyeusement il s'étalait aux yeux ! — il va dormir inutile, dans une armoire toujours close, si les voûtes de la maison abîmée ne le détruisent pas.

" Car voici que s'élance, sortie de cette cahute dédaignée, la Musique ; voici que s'élance, avec un épanouissement triomphal de clartés, jusque sur le parvis de ce palais, le Théâtre idéal, dressé pour le Poète,

" le voici, n'entendez-vous pas les joyeuses sonneries qui l'annoncent ? — un dieu splendide, Wagner ; il est souverain de la Scène, que pour d'autres, on avait préparée ; et voici que le Poète lui-même, tandis que s'effondre le mobilier des poésies, salue, ébloui, l'usurpateur du temple qu'il rêvait. "

Verlaine nous apparaît moins " emballé " que Mallarmé. Il est possible qu'il ait vivement goûté la musique et les fables wagnériennes, mais il n'y paraît guère : le malicieux pilier de cabarets et d'hôpitaux préférait le catholicisme, dont il tira des inspirations si singulières et si touchantes. Cependant, voici, sur Parsifal, un charmant sonnet dont l'inspiration est à peu près chrétienne :

" Parsifal

Parsifal a vaincu les Filles, leur gentil
Babil et la luxure amusante — et sa pente

Vers la chair de garçon vierge que cela tente
D'aimer les seins légers et ce léger babil ;

Il a vaincu la Femme belle, au cœur subtil,
Etalant ses bras et sa gorge excitante ;
Il a vaincu l'Enfer et rentre sous la tente,
Avec un lourd trophée à son bras puéril,

Avec la lance qui perça le Flanc suprême !
Il a guéri le roi, le voici roi lui-même,
Et prêtre du très saint trésor essentiel.

En robe d'or il adore, gloire et symbole,
Le vase pur où resplendit le Sang réel.
— Et, ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole ! "

Le délicieux Jules Laforgue, si sensitif, si apte à recevoir les impressions de l'ambiance en même temps qu'à se replier sur soi-même, et qui vécut en Allemagne, où il fut lecteur de l'impératrice Augusta, ne pouvait être insensible au wagnérisme. Qu'il en fût imprégné, non ! Il échappait aux influences précises par la facilité avec laquelle il courait d'une sensation à l'autre, et aussi par son génie propre, qui transformait toute matière. Un morceau des " Moralistes légendaires, " *Lohengrin, fils de Parsifal*, suffirait à montrer les déformations comiques et parfois cocasses que Laforgue imposait aux thèmes dont s'inspirait sa fantaisie. Citons un fragment — l'arrivée de Lohengrin, venant épouser Elsa :

" Le voici ! Que c'est Lui ! Oh ! qu'elle pourrait avoir avec lui des incompatibilités d'humeur ?

" Le gentil Chevalier a mis le pied sur le rivage. Mais avant tout, flattant de la main le col en proue de son beau cygne taciturne et tout héraldique.

" Adieu et grand merci, mon beau cygne quadrigé, reprends ton vol contre cet horizon qu'obstrue la Pleine-Lune, franchis les giboulées d'étoiles, double le cap du Soleil, et revogue entre les berges caillées des myriades de la Voie-Lactée, vers nos lacs sans pareils de Saint-Graal ; va, mon petit cœur ! "

" Le cygne éploie ses ailes et, s'enlevant tout droit dans un frémissement imposant et neuf, cingle, cingle à pleines voiles, et bientôt s'efface tout par delà la Lune.

" Oh ! sublime façon de brûler ses vaisseaux ! Noble fiancé !

" Quand on l'a dûment perdu de vue, silence glacial et peu provincial. Le Chevalier s'avance à peine intimidé et dit :

" Je ne suis nullement Endymion. J'arrive droit de Saint-Graal. Parsifal est mon père ; je n'ai jamais connu ma mère. Je suis Lohengrin, le Chevalier-Errant, le lys des croisades futures pour l'émancipation de la Femme. Mais, en attendant, j'étais trop malheureux dans les bureaux de mon père. (Je suis un peu hypocondre par nature.) Oh ! Je viens épouser la belle Elsa au col de cygne, qui habite parmi vous. Allons, où est sa mère que je lui parle...

Plus que Mallarmé, plus que Villiers, et autant que Mendès, Joséphin Peladan, à cette époque le Sar Peladan, est hanté par la muse wagnérienne. Comme on sait, Peladan fit bande à part. Quoique incontestablement symboliste, et même le plus convaincu, le plus persistant, le plus fécond des symbolistes, on ne le trouve pas mêlé à ces groupes qui se réunissaient à la *Revue Indépendante* ou à *La Vogue*, et dont la fréquentation était si captivante. Peladan avait ses disciples, mais ce n'étaient pas ceux qui se pressaient autour de Kahn, d'Adam, de Régnier, de Viélé-Griffin, de Fénéon, de Dujardin, ou du moins, le disciple peladanien devait se dédoubler s'il prétendait donner son admiration aux uns et à l'autre. Il y avait en Peladan tout ce qu'il fallait pour admirer Wagner, mais non pour l'imiter. Une commune exaltation, un commun amour des mythes, des synthèses, de l'épopée lyrique, anime les deux hommes, mais Wagner est un germain et Peladan un latin très authentique, qui sent mieux un Vinci qu'un Wagner. Aussi l'admiration de Peladan pour le maître allemand est-elle plus compréhensive que sentimentale, ce qui ne l'empêche pas d'être prodigieusement enthousiaste. Sous le titre, le *Théâtre complet de Wagner*, Peladan a publié, vers 1894, une analyse scène par scène de 11 opéras, et c'est un perpétuel dithyrambe. Le livre contient aussi une chronologie détaillée de la vie du musicien ; Peladan y traite Madame Wagner sans indulgence.

Peladan a réuni des " proses lyriques de son éthopée : *La Décadence Latine*, sous le titre de : *La Queste du Graal.* Il a publié une pièce en cinq actes : *Mystère du Graal.* Il a composé un opuscule intitulé: *Le Secret des Troubadours, de Parsifal à Don Quichotte*, où il s'efforce à montrer que don Quichotte est ressuscité sous les espèces du Parsifal wagnérien. Voici deux extraits sur ce thème :

" *Le secret des corporations* est un testament rationaliste où le Latin désabusé range la Divine Providence parmi les muses, et se propose de parcourir honnêtement une existence désormais sans autre vision que celle de l'art.

" Avant de chercher le mot de la dive bouteille, notre ancêtre ingénu et héroïque chercha le Saint-Graal. Il s'appelait Parsifal au temps de son enthousiasme. Vaincu, il se nomme don Quichotte ; tel est le *Secret des troubadours.*"

. . . . . .

" Le Shakespeare allemand (Wagner) — chose prodigieuse — en cédant à son génie a réalisé la pensée du mythe bien supérieurement aux premiers proférateurs. Il a écrit le drame le plus ésotérique qui soit, sous des aspects exclusivement passionnels.....

" *Le prodigieux Wagner, dans son œuvre suprême, a ressuscité don Quichotte sous les traits de Parsifal et personne ne l'a reconnu.*"

Edouard Dujardin, directeur de la Revue Indépendante, fut un fervent de Wagner et contribua puissamment à répandre le culte littéraire du grand homme. Dans les premières œuvres de Dujardin, qui fut poète, auteur dramatique, critique, romancier, avec un talent qu'on a trop oublié, et qui, plus tard, étudia avec maîtrise les origines du Christianisme *(Les Sources du Fleuve chrétien)*, dans les premières œuvres de Dujardin, dis-je, on pourrait saisir maints vestiges de l'emprise wagnérienne. Le passsage suivant est caractéristique, en ce qu'il rapproche Wagner et Mallarmé, le wagnérisme et le symbolisme. S'il était conforme à la réalité, la part de Wagner au symbolisme serait bien plus large que je ne l'ai dit :

" Pendant qu'avec Hugo, les poètes en France, — les romantiques, Baudelaire, le Parnasse, — cherchaient une forme d'art qui dirait la vie totale de l'être en le langage de la littérature, voilà qu'un étranger, un musicien avait de sa part, cherché une forme aussi, mais en le langage de la musique, apte à un tel but ; et de la musique, par Wagner, donc serait né cet art (œuvre de notre siècle) que, de la littérature, attendaient trois générations de poètes. — Alors, le poète esthéticien issu de ces trois générations, celui qui pour leur héritage avait grandi, le glorieux poète et l'esthéticien qui, de la subtile moëlle de soixante années d'efforts à l'idéal, éclosait à la fin de ce siècle, fleur essentielle de notre âme, Monsieur Stéphane Mallarmé, commença à instituer, en face du poème musical de *Parsifal*, l'attendu poème littéraire, synthétique des délicatesses et des magnificences immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance.[1]

Citons encore un suggestif et poétique sonnet de Stuart Merrill :

" A l'Instant auroral, Hymne vague d'éveil
Où les flûtes de tout modulent leurs murmures

[1] Revue de Genève, 25 juillet 1886.

L'âme des violons sourdant sous les ramures
Humainement soupire et monte du sommeil

Soudain, étourdissant le prélude vermeil,
Un cor de guerre ulule, et sous les forêts mûres
La horde des Héros dardant l'or des armures
Déferle en cavalcade en le los du soleil :

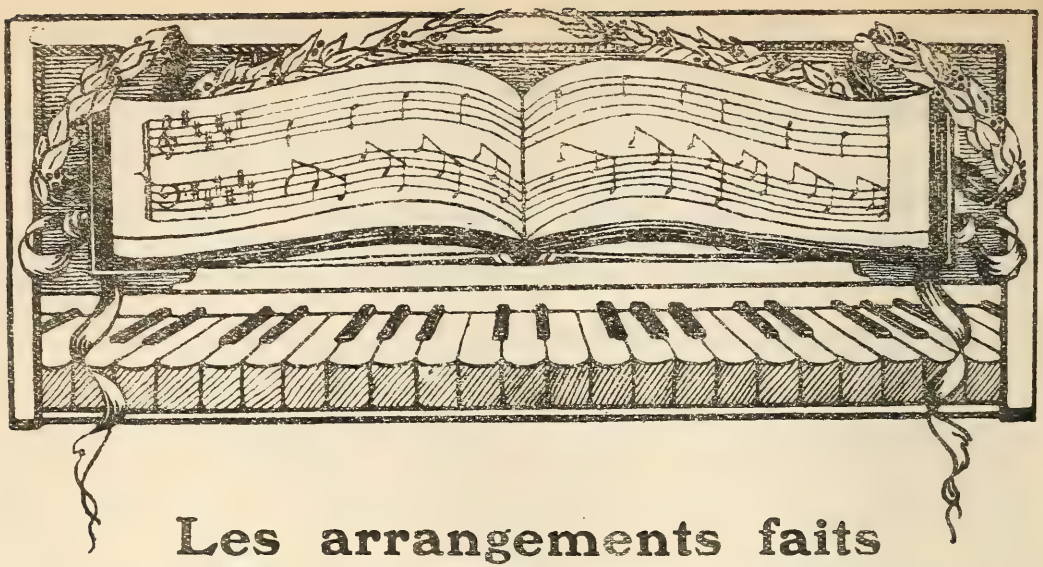
Lohengrin, Tanhaeuser, et Parsifal le Chaste,
Dont les pennons de pourpre ondulent avec faste,
Chevauchent aux clameurs de cymbales d'airain !

Ils vont : et quand s'endort la splendeur de leurs glaives,
Un chœur de harpes sur le seul rythme serein
Remémore l'horreur de l'Idéal des rêves. "

Si l'on voulait noter jusqu'au bout les influences wagnériennes, il faudrait fouiller dans toute la littérature depuis trente ans, et ce serait un jeu aussi pénible que peu démonstratif, car, répètons-le, ces influences furent éphémères. Maurice Barrès les subit, et il est inutile de faire remarquer à quel point la séduction de Barrès est peu wagnérienne ; Kahn n'y a certes pas entièrement échappé, mais le charme qu'exerce ce poète n'a rien de wagnérien ; Huysmans a écrit sur le Tannhaeuser, et qui découvrira du Wagner dans l'œuvre amère de ce réaliste devenu mystique ?

Au total, l'influence de Wagner s'exerça avec certitude sur notre littérature, elle s'y étendit, elle s'y multiplia, elle s'y subtilisa, mais elle n'y prit pas racine. Wagner et les mythes du Nord nous demeurent étrangers. On retrouverait plus facilement des analogies sûres dans tel écrivain qui semble échapper à la contagion, comme le Maeterlinck des débuts, que dans d'autres qui semblèrent gravement atteints. On songe à un cyclone : il hurle, dévaste, déracine, massacre, épouvante ; quand il a passé, chaque phénomène recommence à sa manière. Wagner a secoué les âmes de nos lettrés, mais la secousse n'a rien renouvelé dans le tréfonds des êtres. Je pense, du reste, que l'influence persistera. Plus d'une fois, elle se fera sentir, elle agitera quelques jeunes hommes, elle fera renaître le goût des belles fables septentrionales. D'ailleurs, elle se répercute par des voies indirectes : un *Sigurd* nous rappelle les textes wagnériens, des essais multiples nous y ramènent. A la longue, cela fait une tradition, mais vraiment petite, noyée dans le fleuve énorme de notre littérature.

J. H. Rosny aîné.



Les arrangements faits par Richard Wagner à Paris

C'est à l'automne de 1830 que remonte le premier arrangement connu de Richard Wagner : le choix qu'il fit pour son début de la Neuvième Symphonie s'explique tout entier par sa ferveur beethovénienne.

A cette époque, nous voyons le jeune élève de la Thomasschule de Leipzig [1] prendre une part active aux troubles révolutionnaires qui y éclataient du 2 au 5 septembre, puis entreprendre l'étude du violon avec Robert Sipp [2], et terminer un arrangement pour piano à 2 mains du mouvement initial de la symphonie avec chœurs, le " point attrayant et mystique " [3] vers lequel tendaient ses pensées musicales.

Par une lettre du 6 octobre 1830, Wagner offrait aux fils de B. Schott, éditeurs à Mayence son travail conçu, disait-il, dans l'exaltation que lui causait Beethoven, et afin de vulgariser une œuvre dont il n'existait jusqu'à ce moment qu'une réduction insuffisante à 4 mains de Czerny.

Il s'adresse ensuite à Härtel (Breitkopf ùnd Härtel), 5 et 14 août 1831, à qui il envoie un arrangement de la première symphonie de Haydn pour piano, au Bureau de Musique (Peters), 6 août 1831. A tous, il se propose comme correcteur d'épreuves de musique à des prix inférieurs aux prix habituels et sollicite des commandes d'arrangements divers.

[1] Depuis Noël 1827, Wagner et sa famille habitaient à nouveau Leipzig.
[2] Friedrich Robert Sipp 1806-1899, deuxième violon à l'orchestre du Gewandhaùs.
[3] Mein Leben I. Traduction française, p. 59.

Cependant la Neuvième avait été remise à Schott (foire de Pâques 1831) ; les pourparlers ne furent terminés qu'à la suite d'une lettre de Richard du 15 juin 1832, où celui-ci ne réclamait aucun honoraire, mais de la musique de Beethoven en retour. En effet, il recevait bientôt une partition de la Messe en ré qui le comblait de joie.

Qu'advint-il du manuscrit de Wagner ? Après être resté quarante ans en dépôt à Mayence, il ne lui fut restitué que le 11 mai 1872 par le bourgmestre Franz Schott [1], et l'auteur jugea que la valeur historique de cet arrangement de jeunesse n'était vraiment pas assez grande pour en justifier une publication.

Pendant les six années (1833-1839) où il devint successivement chef de chœurs et d'orchestre à Wurzbourg, Magdebourg, Kœnigsberg et Riga, il ne s'occupa pas d'arrangements à proprement parler. Par contre, il dut s'adonner à une besogne qui faisait alors partie des fonctions du Kapellmeister de théâtre. Cette besogne consistait dans la composition d'airs nouveaux que l'on incorporait, selon une fâcheuse habitude venant d'Italie, à un rôle d'opéra, soit pour le rajeunir soit pour satisfaire au désir d'un chanteur. Citons entre autres, à Wurzbourg (1833-1834), la cavatine tirée du Pirate de Bellini que son frère Albert [2] voulait intercaler dans la Straniera [3].

Puis vint l'allegro pour l'air d'Aubry du Vampyr de Heinrich Marschner [4] dont Wagner écrivit également le texte, exécuté à la représentation du 29 septembre 1833 : " Allegro zu der Aria des Aubry in dem Vampyr von H. Marschner für A. Wagner Komponirt von seinem Bruder Richard Wagner. Würzburg den 23 sept. 1833. "

[1] La maison Schott possède une copie du manuscrit avec cette inscription : " das Original am 11 Januar 1872 an Richard Wagner zürückgegeben. "

[2] Voir Mein Leben I, traduction française, p. 125.

Albert Wagner 1799-1874, chanteur et régisseur au théâtre de Wurzbourg, où il avait débuté le 1er octobre 1830 par le rôle de Georges Brown de la Dame Blanche.

A. Wagner est le père de la célèbre Johanna Jachmann-Wagner, créatrice de l'Elisabeth de Tannhäuser (1845).

[3] La Straniera, de Bellini (1829).

Wagner écrivait encore à Paris un air de basse avec chœurs pour le rôle d'Oroviste de la Norma, à l'intention de Lablache. (Mein Leben I, trad. franç., p. 291.)

[4] *Ibid.*, p. 125.

Heinrich Marschner, 1795-1861, chef d'orchestre de la cour de Hanovre de 1831 à 1859, auteur des opéras romantiques : der Templer ùnd die Jüdin, Hans Heiling, etc.

La première représentation du Vampyr, avait eu lieu à Leipzig le 28 mars 1828 ; Wagner y assista ainsi qu'à celle de Wurzbourg, le 21 mars 1833.

A Riga (1837-1839), c'est d'abord un air de basse sur des vers du directeur du théâtre Karl von Holtei [1], à ajouter au rôle du sergent Max d'un petit opéra-comique de Karl-Ludwig Blum [2], " Marie Max und Michel " ; puis il s'attaque encore une fois à un air de basse destiné à agrémenter la pauvre musique de la " Schweizerfamilie " de Joseph Weigl [3].

Mais un duo des " Soirées musicales " de Rossini (1835) allait fournir à Wagner l'occasion d'un arrangement pour orchestre, " die Seemänner, Duett von Rossini ", [4] interprété par les chanteurs Janson et Günther, fut donné au concert du 19 (31) mars 1838, avec les ouvertures de Christophe Colomb et Rule Britannia. De même que dans son Fliegende Holländer dont la légende commençait à le fasciner, l'orchestre dépeignait une tempête, les hurlements du vent et le mouvement tumultueux des flots.

Enfin le voilà en France, à Boulogne-sur-mer le 20 août 1839.

Il a rencontré Meyerbeer qui le reçoit amicalement et il s'en montre enchanté. Heureux présage : " la sympathie du plus grand compositeur d'opéra français " [5] lui est acquise.

Il arrive à Paris le mardi matin 17 septembre [6] par la voiture des Messageries Laffitte et Caillard avec sa femme et son chien Robber, et s'installe à l'hôtel Molière, 3 rue de la Tonnellerie. [7]

" Comment a-t-il pu oser sans ressource affronter un pareil voyage,

[1] Karl von Holtei, 1797-1880, acteur, poète, auteur dramatique, directeur du théâtre de Riga, pendant le stage de Wagner (1837 à 1839).

[2] Karl-Ludwig Blum, 1786-1844, élève de Fr. A. Hiller et de Salieri. La composition de Wagner " une introduction sentimentale " (Mein Leben I, trad. franç., p. 244), c'est-à-dire une romance en sol maj. se terminant par un " joyeux rondo militaire " (*Ibid.*), est datée : Riga 19 août (calendrier russe) 1837, (31 août 1837).

[3] Joseph Weigl 1766-1846, élève d'Albrechtsberger et de Salieri. De tous ses ouvrages, la plupart des " Singspiele " (opéras-comiques), la Schweizerfamilie est restée le plus longtemps au répertoire des théâtres allemands.

[4] " Les Mariniers ", paroles du comte C. Pepoli, dédié à Rubini et à Tamburini.

L'orchestre de Wagner (24 parties autographes) comprend, outre le quatuor et le groupe des bois, 1 petite flûte, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones.

Le manuscrit découvert par Alfred Einstein en 1912, avait appartenu à Tichatschek qui le tenait de Conradin Kreutzer. (Voir *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, " Wagner als Bearbeiter Rossini's, par A. Einstein ".)

[5] Mein Leben I, trad. franç., p. 284.

[6] Erreur de date dans C. F. Glasenapp : das Leben Richard Wagners I et dans Mein Leben. — Voir aussi la letrre de Wagner à Eduard Avenarius du 13 septembre 1839 (Familienbriefe).

[7] Erreur de numéro dans Glasenapp. *Ibid.*

un pareil séjour ", s'écriera plus tard son biographe et ami Charles de Lorbac. [1]

Richard Wagner a 26 ans ; il est rempli d'illusions d'espoirs et de projets, car il vient tenter la fortune comme compositeur d'opéras.

Armé de cette foi inébranlable en lui-même et déjà en son œuvre, de cette énergie, de cette volonté indomptable qui seront la grande force et le soutien de sa vie, il va, tel le jeune Siegfried, monter à l'assaut de la citadelle qui s'appelle Paris.

Sa tentative dégénéra, comme on sait, en une aventure tragique où le fragile édifice de ses rêves s'effondra brutalement. Après une série de déboires qui contribuèrent à faire de lui un autre homme, il fut forcé, pour ne pas mourir littéralement de faim, de s'atteler au plus humiliant, au plus misérable des labeurs, en devenant " arrangeur " d'opéras.

Il est superflu de dire que les arrangements de Richard Wagner n'offrent, au point de vue de son propre développement, de la musique et de l'art, aucun intérêt.

Ils apportent une contribution à l'histoire du premier séjour de l'auteur de Tristan à Paris (1839-1842) et méritent pour cela seulement d'être tirés de l'oubli. Ces arrangements acquièrent malgré tout une certaine signification parce qu'ils se rattachent à des musiciens, à des œuvres ayant joué un rôle important dans l'évolution de l'opéra et du goût français, vers le milieu du dix-neuvième siècle.

Ainsi le nom de Wagner apparaît à côté de ceux de Donizetti, Halévy, Auber, Scribe, Alphonse Royer, Gustave Vaëz, Saint-Georges.

S'ils évoquent, le puissant Giacomo Meyerbeer en tête, toute une période peu glorieuse de notre passé artistique, ils passaient néanmoins aux yeux des contemporains, tant en France qu'à l'étranger, pour les arbitres de la musique dramatique. Respectés des directeurs et des intendants de théâtre qui trouvaient en leurs productions d'excellentes sources de profit, ils représentaient, en plus de l'attrait qu'ils exerçaient sur le public européen, quelque chose du prestige attaché au mot de Paris.

" Quel est cet homme à cheveux noirs qui jette autour de lui des regards affairés ? Il est plein d'angoisse et d'entrain en même temps, il épie sur la mine de son voisin l'impression faite par le dernier air et dans le même instant lui en vante

[1] Richard Wagner, par Ch. de Lorbac. (Paris 1861, G. Havard.)

le thème remarquable ; ce n'est pas moins que l'éditeur de la musique, qui a avancé 30.000 francs au compositeur pour la partition nouvelle.

Voyez-vous là-bas le jeune musicien, le teint pâle et les regards absorbés ? Avec appréhension, il écoute la représentation, dévore avidement le résultat de chaque morceau : est-ce de l'enthousiasme ou de la jalousie ? Ah, c'est le souci du pain quotidien : car si l'opéra nouveau réussit, il peut espérer que cet éditeur lui commandera des " fantaisies " et des " airs variés " sur les mélodies favorites. " [1]

Dans " ce jeune musicien ", Wagner s'est décrit lui-même ; quant à " l'homme aux cheveux noirs ", c'est Maurice Schlesinger, l'éditeur des œuvres de Bellini, Meyerbeer, Halévy, Auber, Donizetti, etc.

Moritz Adolf Schlesinger, né à Berlin le 30 octobre 1798, fils aîné de Martin Schlesinger, le fondateur de la " *Schlesingerschen Bùch ùnd Musikalienhandlùng*, était une personnalité trés parisienne. Il avait fait son apprentissage chez son père, et fut employé dans la librairie de Bossange père [2], à Paris, de 1819 à 1823. Dès 1824, il ouvrait à son propre compte une maison d'édition de musique, 97 rue de Richelieu [3], qui devenait bientôt, grâce à son activité prodigieuse, à son esprit d'initiative, une des plus considérables de la capitale [4].

En raison des ouvrages qu'il éditait, Maurice Schlesinger croyait fermement à sa réputation européenne ; appuyé sur la renommée quelque peu bruyante de ses six chevaux de bataille, Meyerbeer, Donizetti, Halévy, Auber, Berlioz et Liszt, il occupait une place en vue parmi les musiciens et les amateurs.

C'était un lieu hospitalier que le magasin de la rue de Richelieu : du dehors, la large devanture, brillamment éclairée le soir, révélait aux passants des partitions luxueusement reliées, au milieu desquelles trônaient les lithographies des créateurs de la Muette, de la Favorite et des Huguenots. A l'intérieur, se retrouvaient, à part de nombreux compatriotes adressés de toutes les parties de l'Allemagne au maître de céans, des musiciens, des critiques, des virtuoses et les collaborateurs de la " Revue et Gazette musicale. "

[1] Gesammelte Schriften B. I (Œuvres en prose de Richard Wagner, traduites en français par J. G. Prod'homme, p. 336.)

[2] " Bossange père, librairie française, allemande et étrangère, 60, rue de Richelieu, " eut comme successeurs Brockhaùs et Avenarius (Librairie allemande), les deux beau-frères de Wagner.

[3] N° 87 actuellement.

[4] Après avoir cédé sa maison à Louis Brandus en 1846, Schlesinger se retira à Baden-Baden (1852) où il mourut en février 1871.

Ce périodique, l'œuvre de Schlesinger, datait de 1834. Il y avait réuni, sous le nom de " Gazette musicale ",[1] des rédacteurs comme Lesueur, Berton, Berlioz, Liszt, Georges Sand, Balzac, Jules Janin, etc., auxquels vinrent se joindre Fétis père, Elwart, Kastner, d'Ortigues, Stephen Heller, etc., et enfin Richard Wagner de juillet 1840 à mai 1842.

Celui-ci — Meyerbeer lors de son passage à Paris en octobre 1839, l'introduisit chez Schlesinger dans le but de lui procurer " un modeste emploi "[2] — se montra aussi peu satisfait de l'accueil du fameux éditeur que des gens qu'il rencontra dans ses bureaux.

Rappelons toutefois qu'il devait y être présenté l'année suivante (octobre 1840) à Franz Liszt et en ce qui concerne Schlesinger, Wagner a avoué qu'il lui avait sauvé la vie[3].

Il ressort d'une lettre de Wagner à Schlesinger du 23 mars 1840, que ce dernier l'engagea tout d'abord comme correcteur ; mais il est difficile d'attribuer une date à ses travaux du début vu le manque de documents précis. Le ton amène et plutôt humble de la missive peut laisser supposer que le correcteur n'avait peut-être pas eu trop à se plaindre de la conduite de son patron jusque-là. Quelques mois après, le 29 juin[4], Wagner notait qu'il espérait gagner quelque argent en écrivant à la Revue et Gazette musicale[5]. Ses premiers articles " De la musique allemande " parurent dans les numéros du 12 et 26 juillet et nous savons que cette collaboration se trouve liée à la publication des " deux Grenadiers "[6].

Quant aux arrangements, ils furent étrennés par les quatorze Suites pour cornet à pistons qu'il eut à extraire de 60 partitions envoyées à cet usage de la rue de Richelieu. Il mena cette tâche jusqu'à la moitié ; il ne possédait aucune connaissance de l'instrument " favori de la jeunesse

[1] La Revue musicale de Fétis se fusionna en 1835 à la Gazette de Schlesinger, qui, sous le nom de " Revue et Gazette musicale " de Paris, dura jusqu'en 1881.

[2] Mein Leben I, trad. franç., p. 292.

[3] Lettre de Wagner à Schlesinger, 14 janvier 1841.

[4] Fragment d'un journal (Tagebuch), autographe à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

[5] Les articles de Wagner étaient traduits par Henri-Joseph-Maria Duesberg, chargé de la rédaction de toutes les nouvelles d'Allemagne à la Revue et Gazette musicale, dont il était collaborateur. — Ces articles figurent dans le tome I des Gesammelte Schriften. — Voir : Œuvres en prose de R. Wagner publiées par J. G. Prodhomme.

[6] " Les deux Grenadiers, mélodie de Richard Wagner " dédiée à Henri Heine. Elle est annoncée dans la Revue et Gazette musicale du 5 juillet 1840. (Voir Mein Leben, trad. franç. I, p. 310-312.)

masculine "[1] et le virtuose cornettiste Jean-Baptiste Schiltz déclara les Suites injouables à cause de la hauteur des tonalités choisies.

" Tout ce que j'avais écrit, rapporte Wagner, dut être porté à Schiltz qui consentit à le corriger ; toutefois il me fallut abandonner la moitié de mes honoraires. "[2]

D'ailleurs Schiltz qui excellait sur la trompette, le trombone à coulisses et à pistons, l'ophicléide, la trompette de cavalerie, le saxhorn [3], était un juge extrêmement compétent en la matière. Il a publié d'innombrables arrangements, fantaisies, airs variés de tous les opéras du répertoire pour 1 et 2 cornets à pistons, dans lesquels les essais qui nous occupent ont dû probablement s'engloutir.

Mais l'œuvre qui allait permettre à Richard Wagner d'exercer véritablement son nouveau métier approchait. "La Favorite" de Gaëtano Donizetti, opéra en 4 actes, livret de Alphonse Royer, Gustave Vaëz et Scribe, voyait le jour à l'Académie Royale de musique le mercredi 2 décembre 1840.

Rosine Stoltz, Duprez, Barroilhet remplissaient les rôles de Léonore, Fernand, Alphonse : " Le succès a été éclatant, incontesté, et presque indiscutable ", lit-on dans la Revue et Gazette musicale du 6 décembre. Aussi la nouvelle partition, selon une coutume qui semble avoir atteint son apogée à une époque où le genre de l'opéra absorbait tout autour de lui, et représentait à la généralité le summum de culture musicale, devint bientôt la proie des " arrangeurs " de la maison Schlesinger [4].

A Wagner, échurent les réductions pour piano et chant, piano seul, piano à 4 mains, les arrangements pour quatuor, 2 violons, cornet à

[1] Mein Leben I, trad. franç., p. 314-315. Voir l'incident de la méthode pour cornet à pistons.

[2] Les honoraires de Wagner s'élevèrent à 500 fr. (Lettre de Wagner à Schlesinger, 27 avril 1841,) jointe à la fin de l'article.

[3] Schiltz a composé des méthodes pour tous ces instruments, mais le cornet est toujours resté l'objet particulier de ses soins.

Après avoir été maréchal de logis trompette au 6me dragons, il fut libéré en 1837 et s'engagea à l'orchestre de l'Opéra (4me trompette) où il inaugura le trombone alto à pistons à la première représentation de Guido et Gineva d'Halévy (5 mars 1838).

[4] Schlesinger avait acquis la Favorite au prix de 12.000 frs. F. Hunten, Kalkbrenner, Lecarpentier, E. Wolff, J. B. Duvernoy, Peter Schubert, Stephen Heller, etc., se partagèrent les arrangements pour piano : Henri Panofka et H. P. Seeligman ceux pour piano et violon et piano et violoncelle. E. Walckiers se chargea des arrangements pour flûte, Tolbecque, et plus tard Musard, des quadrilles. De cette façon, l'opéra nouveau pénétrait dans toutes les branches de la technique musicale pour le bonheur de tous les amateurs.

pistons, et en plus la correction de la " déplorable partition d'orchestre " (à Schlesinger, 27 avril 1841.) [1]

" D'un seul coup d'œil, écrit-il, je vis la détresse où je me jetais en acceptant cette offre ; pourtant je n'hésitai pas une seconde à dire oui. " [2]

Commencés en décembre 1840, les travaux de Wagner auxquels vinrent s'ajouter l'arrangement de la Romanesca et, en février 1841, ceux du Guitarrero, semblent avoir été terminés au début d'avril 1841. [3]

Le 21 janvier 1841 paraissaient l'ouverture à 2 et 4 mains et 17 morceaux séparés piano et chant tirés de la Favorite. Puis vint la partition d'orchestre que notifiait la Revue et Gazette musicale du 25 février; enfin, à la date du 16 mai, les partitions pour piano et chant, piano seul, piano avec accompagnement de flûte ou violon ad libitum [4], les arrangements pour quatuor [5], 2 violons et 2 cornets [6] à pistons, étaient mis en vente. La partition à 4 mains est mentionnée dans la Revue et Gazette musicale du 5 juin. [7].

" La Romanesca " mettait Wagner en rapports avec l'éditeur Troupenas, [8] le concurrent de Schlesinger ; la " France musicale " du 28 février 1841 annonçait : " Grande fantaisie sur la Romanesca,

[1] La correction de la partition d'orchestre lui fut payée 300 fr. ; les arrangements de la Favorite (selon Mein Leben) 1.110 fr., et d'après la lettre du 27 avril, 1.150 fr. Ce dernier chiffre est sans nul doute exact.

[2] Mein Leben I trad. franç., p. 318, 319.

[3] Lettre à Eduard Avenarius, 22 février 1841. (Familienbriefe.)

[4] Cette partition ne figure pas dans la commande de Schlesinger. L'ouverture seule (piano et flûte) est mentionnée dans Mein Leben I trad. franç., p. 325. Cependant cet arrangement paraît bien être de Wagner ; il motiverait peut-être la divergence du prix (1150 fr. au lieu de 1110 fr.) que donne la lettre du 27 avril à Schlesinger.

Il y a deux partitions allemandes de la Favorite avec deux traductions différentes ; celle du Dr Richard Spazier, collaborateur à la Revue et Gazette musicale, qui parut en 1841 ; celle de A. Wagner (avec paroles italiennes) dédiée à Meyerbeer, qui est postérieure. Les deux partitions empruntent la réduction de R. Wagner et furent édités chez Schlesinger.

[5] " La Favorite, opéra en 4 actes, arrangé en quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle par R. Wagner, 4 livraisons — 3 suites (c'est-à-dire une série de morceaux et l'ouverture). "

" La Favorite, opéra en 4 actes, arrangé en quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle, par R. Wagner, 4 livraisons. "

Les 17 morceaux qui entrent dans ces arrangements et dans ceux pour 2 violons sont, à peu de chose près, ceux qui paraissaient le 21 janvier.

[6] Au nom de Schiltz et Gallay.

[7] La partition à 4 mains ne fut mise en vente qu'en février 1842.

[8] E. Troupenas, 40 rue Neuve-Vivienne.

Le journal, la France musicale était l'organe de cet éditeur, comme la Revue et Gazette musicale, celui de Schlesinger.

fameux air de danse du 16e siècle par Henri Herz [1] op. III, arrangé à 4 mains par Richard Wagner." Sur ce thême, Liszt (1840), Musard (quadrille pour le piano avec accompagnement de violon, flûte, flageolet, 1841), Thalberg (1842), Servais (1843), exercèrent leurs talents respectifs.

"Le Guitarrero," [2] représenté à l'Opéra-Comique le 21 janvier 1841, réunissait pour la première fois les noms de Halévy et de R. Wagner. Il réduisit l'ouverture à 2 et 4 mains, ouvrage que Schlesinger lui paya 30 francs, et il fit deux arrangements instrumentaux pour quatuor [3] et pour 2 violons. Le tout est signalé dans la Revue et Gazette musicale du 5 juin 1841.

Ainsi que pour la Favorite, les divers arrangements s'échelonnèrent de la même façon à partir du 15 mars (9 morceaux détachés, partition d'orchestre, etc.) et avec les mêmes "arrangeurs". Il est à remarquer cependant que la partition piano et chant n'est pas de Wagner comme cela a été écrit bien souvent, mais de Halévy. [4]

Le Guitarrero apportait une trève momentanée au travail acharné de Wagner et c'est alors, qu'à bout de ressources, le 27 avril 1841, il demandait à Schlesinger une avance de 100 fr. [5]. Il devait s'installer à Meudon, [6] le 29 avril et n'avait pas "un sou".

"Si la source de Schlesinger était tarie" [7] momentanément, elle se remit à couler, avec moins d'abondance, que pour la Favorite il est vrai, à l'annonce de la "Reine de Chypre d'Halévy," [8] représentée à l'Opéra le 22 décembre 1841. La presse se montra enthousiaste de l'œuvre qui offrait un beau rôle pour Rosine Stoltz.

Wagner fut aussitôt chargé de la réduction de la volumineuse par-

[1] Henri Herz 1806-1888 pianiste, fabricant de pianos et propriétaire de la salle qui portait son nom.

On ne possède aucun renseignement sur la somme que Wagner tira de cet arrangement.

[2] Livret de Scribe ; les interprètes principaux furent le ténor Roger et Madame Capdeville.

[3] "Le Guitarrero, opéra en 3 actes arrangé en quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, par Richard Wagner."

"Le Guitarrero, opéra en 3 actes arrangé en quatuor pour flûte, violon, alto et basse."

[4] La partition piano et chant allemande, traduction de J. C. Grünbaum, est dédiée à Félix Mendelssohn.

[5] Ce n'était pas la première fois que Wagner lui adressait une demande d'argent.

[6] Il resta à Meudon jusqu'au 30 octobre ; la maison qu'il habitait 3 avenue de Meudon, (actuellement avenue du Château) n'existe plus. (Mein Leben I, trad. franç., p. 328.)

[7] *Ibid.*

[8] Livret de Henry de Saint-Georges.

tition, pour piano et chant, avec mission de rétablir, selon le vœu de l'auteur, toutes les coupures faites à la représentation.[1] Déjà, le 15 février 1842, 16 morceaux détachés de l'opéra pour piano et chant étaient mis en vente ; quant à la partition entière elle ne parut que le 15 juin.

Mais, " l'heure de la délivrance sonna enfin. Le jour parut où je tournai le dos à Paris, souhaitant de tout mon cœur ne plus jamais y revenir "[2]. Il y revint cependant encore neuf fois !

Ce jour si impatiemment attendu, le jeudi 7 avril 1842, il quittait la ville où il avait tant souffert, emportant les Huguenots, Robert le Diable[3], la reine de Chypre et Zanetta dont les arrangements lui étaient réglés d'avance.

Quoique vingt ans après (mai 1852) il ait écrit à son ami Théodor Uhlig, que " ce travail lui était devenu impossible en Allemagne ", il remplit néanmoins quelques-uns de ses engagements dans une longue lettre à Schlesinger de Teplitz (25 juin 1842), où il séjournait depuis le commencement de juin, Wagner l'informait de l'envoi des arrangements en quatuor de la Reine de Chypre.[4]

Les " Airs en quatuor pour 2 violons, alto et basse " en 3 suites, plus l'ouverture, sont notifiés dans la Revue et Gazette musicale du 20 novembre 1842.[5]

Quant aux arrangements de Zanetta[6], il ne les acheva que le 24 juillet 1842[7] à Dresde, au reçu d'une lettre de Troupenas, qui les lui réclamait. "Zanetta" de Scribe et Saint-Georges, musique d'Auber, avait été donnée à l'Opéra-Comique le 18 mai 1840. Wagner en tira donc un " quatuor ", tandis que les autres " arrangeurs " de la maison Troupenas, Prumier, Verroust, Osborne, J. Troupenas etc., l'accommodèrent aux

[1] La représentation durait 5 heures avec les coupures. (Wagner à Schlesinger, 21 janvier 1842).

[2] Mein Leben I trad. franç., p. 362.

[3] Les Huguenots étaient destinés à un arrangement pour quatuor, et Robert le Diable à un arrangement pour 2 violons.

[4] L'ouverture de la Reine de Chypre, comme celles du Guitarrero et de la Favorite est arrangée pour piano avec accompagnement de flûte ou violon ad libitum ; elles font partie des " arrangements " de cette époque, quoiqu'elles aient paru dans des recueils postérieurs.

[5] L'arrangement porte sur les 16 morceaux publiés le 15 février 1842. Il est au nom de Wagner dans la Revue et Gazette musicale du 12 février 1843.

[6] Zanetta, opéra de D. F. E. Auber. Airs arrangés pour flûte, violon, alto et basse, par Richard Wagner, divisés en 2 suites. E. Troupenas, 40 rue Neuve Vivienne.

[7] Lettre de Wagner à Minna, 25 juillet 1842.

diverses combinaisons, airs variés, fantaisies, caprices, duos brillants etc., qui étaient alors en vogue.[1]

M. L. Pereyra.

Adresse :

Monsieur Maurice Schlesinger[2]
éditeur de musique à Paris

17, *rue de Grammont.*[3]

On est prié de monter cette lettre TOUT DE SUITE.

Paris, le 27 avril 1841.

Mon très honoré Monsieur et bienfaiteur

Je ne puis penser à me coucher sans avoir appelé votre attention sur l'importance de l'objet qui occasionnera la visite que j'ai l'intention de vous faire demain matin, c'est à dire le règlement de notre compte et une avance de 100 francs.

La chose mérite une préparation et il m'importe de vous trouver aussi bien disposé que possible à mon égard, car je dois déménager jeudi matin et n'ai pas un sou.

Ecoutez alors et considérez favorablement l'état de notre compte, tel que je l'extrais de mes papiers, et qui doit sans doute être d'accord avec vos livres.

J'ai touché 2350 fr. ; je dis deux mille trois cent cinquante francs outre 90 fr. d'avance que j'ai reçus sur mes articles pour la Gazette musicale. D'après les prix que vous avez vous même déjà fixés et reconnus, j'ai livré :

un nombre de suites pour le cornet	500 fr.
les arrangements de la Favorite	1.150 fr.

[1] Il n'existe aucun arrangement de Wagner sur l'Elisire d'amore de Donizetti.
La substance de cet article prendra place dans un livre actuellement en préparation : " Les Amitiés françaises de Richard Wagner. "

[2] Lettre inédite (autographe à la Bibliothèque du Conservatoire, collection Malherbe.)

[3] Domicile de Schlesinger.

la correction de la déplorable partition (d'orchestre) 300 fr.
2 arrangements du Guitarrero à 100 fr. 200 fr.
l'ouverture du Guitarrero à 2 et 4 mains (hélas, seulement) 30 fr.

Total 2.180 fr., dont 170 francs restent pour l'avance.

En revanche, j'ai néanmoins fourni à la Gazette musicale 3 feuilles et 10 colonnes, la feuille (hélas seulement) à 60 fr., ce qui fait 217 fr. 10 sous.

Si nous comptons les honoraires pour l'article déjà écrit sur le Freischütz qui doit paraître prochainement (d'après votre propre estimation 8 colonnes ½), les honoraires de mes articles s'élèveraient donc à 249 fr. 7 sous ½.

Il faut rabattre cependant 90 francs de l'avance qui m'a été faite sur mes articles, si bien que le montant de ma demande ne serait plus que de 159 fr. 7 sous ½.

En déduisant cette somme, je ne vous devrais plus que 10 fr. 12 sous ½, et ces 10 fr. 12 sous ½, je les revendique comme bénéfice sur les arrangements que j'aurai encore à corriger. Vous voyez qu'en homme avide, je ne vous abandonne pas un sou et que, malgré cela, j'ai l'audace de solliciter de vous une nouvelle avance. Cela serait inouï, cela serait présomptueux au delà des bornes si je n'en avais pas tant besoin. Il est absolument nécessaire, cher Monsieur Schlesinger, que vous m'avanciez de nouveau 100 francs ; car je ne sais pas comment vous comparaîtriez un jour devant le tribunal de la postérité, si on pouvait dire : Moritz Schlesinger, le si bienfaisant et prudent Moritz Schlesinger, a refusé au futur et en tout cas très illustre Richard Wagner cent francs d'avance, à un moment où il était, à la vérité, sur le point de partir pour la Russie, afin d'étendre jusqu'au fin fond de l'Asie ses glorieuses relations commerciales sous la bienfaisante protection de la Favorite et du Guitarrero.

Certainement, votre imagination frissonnera si vous vous mettez tout cela devant vos yeux, et l'heureux résultat de ce frissonnement sera que vous me ferez verser l'avance que j'implore.

Je compte dessus avec une certitude admirable. Songez donc... déjà le mois prochain, le merveilleux mois de mai, je pourrai faire des choses merveilleuses.

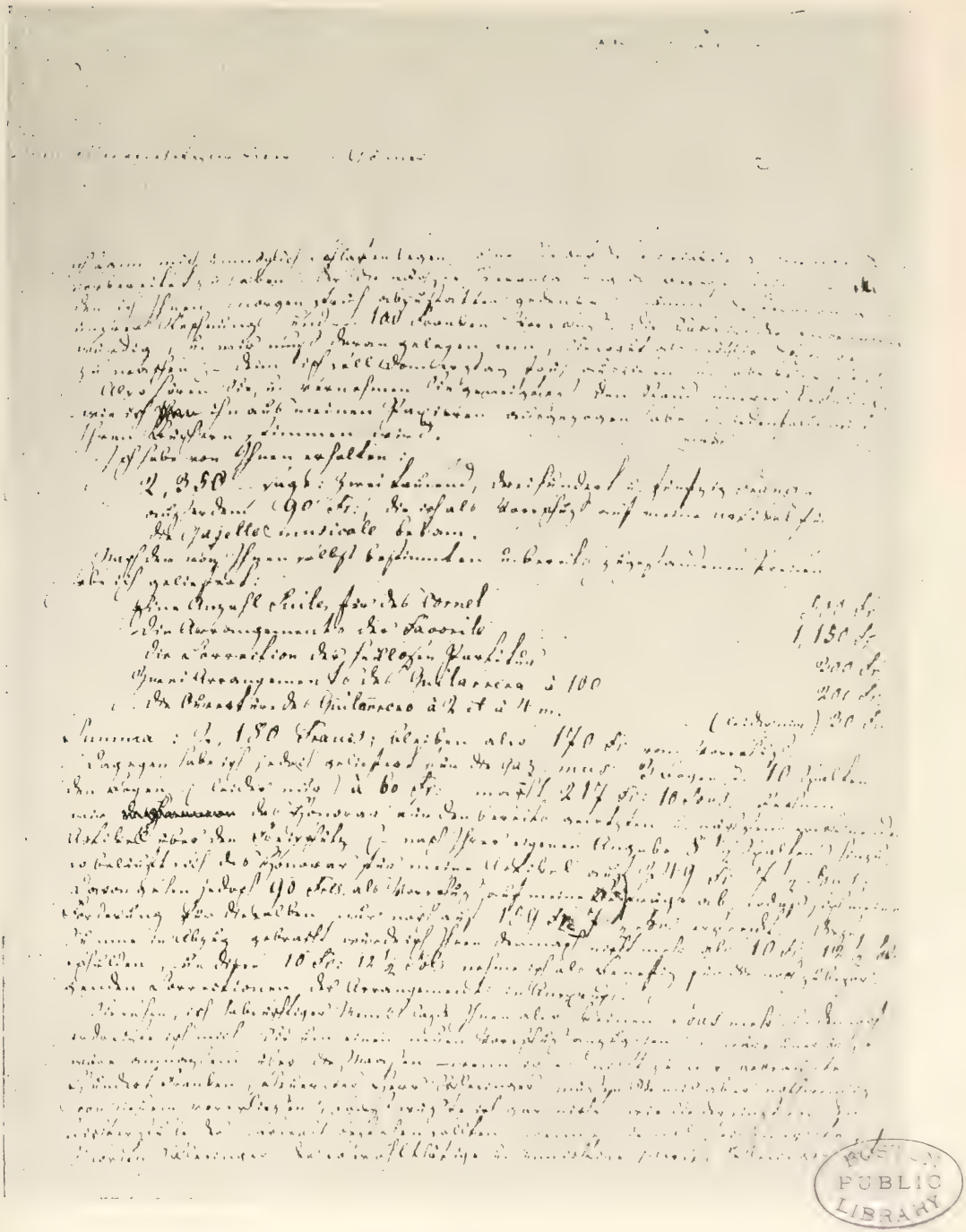
Les aphorismes les plus inspirés, les plus substantielles nouvelles sont promises sur serment à la Gazette musicale, ce qui ne contribuera pas moins à élever notre journal au faîte de la gloire, si bien qu'un jour, en des temps lointains. . . . . .

Je ne peux plus : je m'épuise trop en effusions poétiques, et tout cela pour 100 fr., pour que je puisse déménager.

Vous rendrez justice à mon sentiment d'angoisse ; et c'est dans cette conviction que je m'arrête en attendant avec résignation ce que vous aurez décidé.

Avec écrasement,

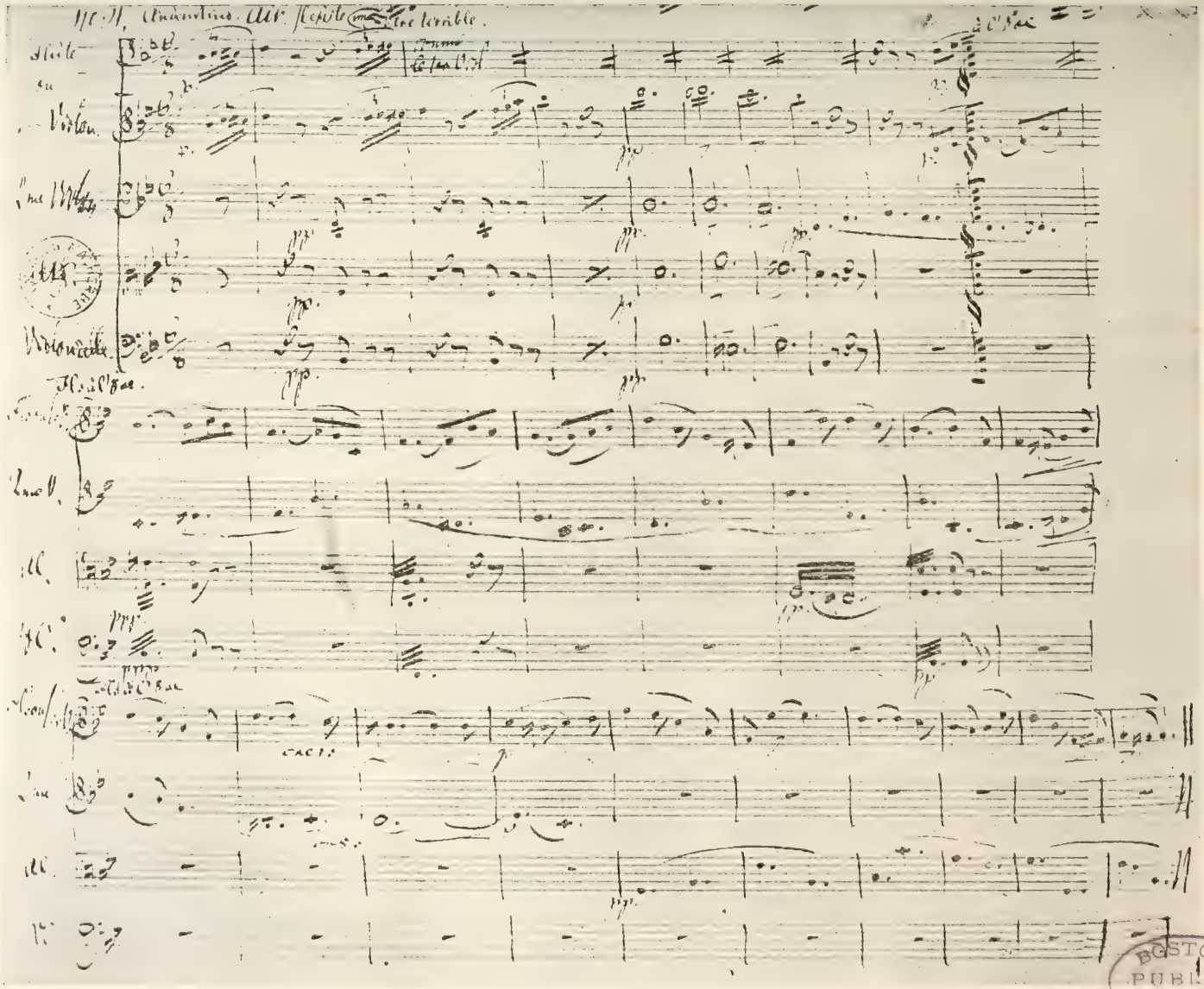
Votre très humble serviteur,
RICHARD WAGNER.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

Lettre de Wagner a Schlesinger au sujet des arrangements de la Favorite et du Guitarrero. *(Collection Malherbe.)*

BOSTON
PUBLIC
LIBRARY



BOSTON PUBLIC LIBRARY

Arrangement pour quatuor par Wagner du Guitarrero de Haléoy "Il existe un être terrible"
(Collection Malherbe.)

Wagneriana

Conversations avec S. M. l'Impératrice Eugénie, Madame Judith Gautier, MM. Emile Ollivier, J. Troubat, Edouard Drumont, F. Schuré et Renoir.

Je n'ai pas la prétention dans les pages qui suivent d'avoir apporté une pierre nouvelle à l'édifice wagnérien : j'ai simplement voulu éclairer le côté français de Wagner : j'ai essayé d'analyser en quoi et comment ce génie allemand avait pu être imprégné de tempérament français ; aussi la facon dont des français l'avaient vu, et j'en ai cherché la constatation ou l'aveu chez ceux qui ont eu le grand honneur d'approcher en France le maître illustre.

Je n'ai guère eu pour cette besogne l'embarras du choix : ceux qui ont connu Wagner ne sont plus nombreux ; j'ai négligé évidemment ceux qui le virent simplement en 78 ou en 82 dans le rayonnement des représentations de Bayreuth, mais j'ai retenu ceux qui en se rendant auprès de lui transportaient en quelque sorte de la terre française dans l'intensité de leur personnalité.

Les êtres de valeur complètement fermés aux influences extérieures sont l'infime minorité : nous valons un peu plus ou un peu moins que nos parents et les parents des artistes et des génies sont l'humanité qui les entoure. Les collaborations secrètes sont plus fortes que les collaborations apparentes ; si je n'ai réussi à ouvrir une lucarne française dans la muraille de Wahnfried, j'aurai du moins relevé des souvenirs et des impressions qui pourront intéresser ceux qui aiment asseoir leurs saints — plus ou moins chômés — sur des autels ornés d'une nombreuse et religieuse pompe.

* * *

Derrière la gare Montparnasse, au fond d'une vieille cour, tranquille et provinciale : un escalier privé conduit à un petit appartement : dès le seuil c'est la surprise de ne voir aux murs que des documents et des photographies du second empire, si près et pourtant si loin : des meubles menus, d'un acajou humble, sont jonchés de portraits et c'est Sainte-Beuve, c'est Victor Hugo, c'est Champfleury, c'est Duranty, dont les traits occupent la place d'honneur.

Très droit, malgré son grand âge, M. Troubat semble le dernier représentant d'une époque, le gardien d'un navire abandonné : quelque chose de candide passe dans ses yeux, moutonne sur sa barbe blanche ; une timidité respectueuse du présent se lit en même temps qu'une inquiétude, dans son regard et cela est attendrissant de sentir que l'on apporte un peu de joie et de clarté à celui à qui l'on va en demander.

Un portrait de Wagner impérieux est en face de moi : je le désigne et M. Troubat parle tout de suite avec cette loquacité heureuse de ceux qui se savent les dépositaires d'une bonne parole :

" C'est en 1858 que je débarquai à Paris : j'arrivais de Montpellier ; on venait du midi, déjà. Champfleury me prit comme rapin, Champfleury qui le premier acclama Wagner et le révéla à Paris bien avant Baudelaire, Champfleury, qui s'il était de ce monde encore pourrait vous en raconter pendant des heures sur le dieu Richard Wagner. Moi je ne connaissais que la musique de théâtre que l'on joue dans le midi et qu'aiment tant mes compatriotes, celle d'Halévy, Meyerbeer, Auber. Etre nous, je crois qu'ils l'aiment toujours.

Champfleury me dit un jour : " Wagner est arrivé, il va donner des concerts. — Qui ça, Wagner — Un grand musicien. "

Je ne savais pas ce que ça voulait dire : j'appris alors, en causant à droite et à gauche, par bribes quel génie c'était, et lorsque je fus au théâtre Italien où Wagner débuta par deux concerts avant d'essayer son Tannhäuser, j'étais comme le lévite qui se prépare à l'initiation : celle-ci fut complète : je sentis la révolution artistique en moi.

Champfleury écrivit la nuit même du premier concert une brochure qui sentait la poudre ; il la fit imprimer et la répandit : elle fut bien et mal accueillie : les journalistes s'en moquèrent les journalistes, cette race qui ignore l'art et s'en engoue ou le critique. On traita Wagner de " chaudronnier " ; le mot resta : il garda longtemps à Paris ce qualificatif : le Chaudronnier — et tenez, je me rappelle que lorsque Wagner

entra en scène, les musiciens debout frappèrent de leur archet le dos de leurs instruments : ce n'était pas l'habitude : les journalistes, toujours les journalistes relevèrent le fait.

J'assistais aux 3 représentations de Tannhäuser, entre Duranty et Schaunard (Alexandre Schanne) : nous fîmes un vacarme fou : j'échangeai des cartes avec mes voisins, mais je ne me battis pas : je fus enroué pendant 15 jours : que voulez-vous ? Le *Jockey-Club* ne voulait pas du Tannhäuser et réclamait un ballet au milieu de la représentation : les membres principaux de ce cercle s'étaient installés dans une loge — la loge infernale — et menaient la ronde des coups de sifflet et des cris d'animaux : il fallait bien leur répondre. L'empereur qui n'aimait pas la musique, était là silencieux : la princesse de Metternich contre qui il avait perdu une philippine, l'avait amené.

Et c'est après que je suis allé voir Wagner : c'était de la part de Champfleury : une lettre à lui remettre. J'ai regardé à Wagner longuement: je lui ai dit mon admiration : il avait son classique béret de velours, il parlait sans accent : son visage était rigide : à un moment je lui avançai : " Votre musique, c'est elle encore qui fait le plus la pleine eau. " Il m'examinait sans comprendre : " oui, en l'entendant, on est comme dans la mer, on sent la profondeur, et cependant on est soutenu. " Ma comparaison amena un sourire sur ses lèvres : son masque clos se détendit.

En sortant de chez Wagner, je rencontrai Nadar : je lui racontai ma visite au génial allemand : Nadar ricanait : il n'aimait en fait de musique que l'italienne, et cet homme si démocrate, qui aimait tant le peuple, passait ses soirées dans le théâtre le plus aristocratique de Paris, salle Ventadour,

..... *aux Italiens l'aristo rit*

disait Scholl ; je servis le calembour ce jour-là à Nadar, mais je n'arrivai pas à le Wagnériser.

Quelques temps après j'étais le secrétaire de Sainte-Beuve, le plus grand littérateur de ce temps : un jour Sainte-Beuve reçut — j'étais là — la visite d'un jeune homme timide et charmant : Schuré, qui venait lui demander une lettre d'introduction auprès de Bulloz, le directeur de la *Revue des Deux Mondes.* — (Si je vous raconte cette histoire, c'est qu'elle a trait à Wagner.) — Quelques jours après, Beuve étant absent, le gros Bulloz arriva en soufflant :

" Qu'est-ce que c'est que ce pétrousquin que vous m'avez envoyé, vous et Sainte-Beuve ? il m'a apporté un article sur Wagner : voyez-vous cette audace : à la revue ! un article sur Wagner ! vous ne savez donc pas que nous sommes rossiniens : nous ne pouvons pas l'insérer: c'est idiot ! "

Je balbutiai : " Mon dieu, Schuré ne nous avait pas dit ce pour quoi il voulait sa lettre d'introduction. "

Mais Bulloz écumait : " Je ne sais pas ce qu'ils ont aujourd'hui, les jeunes gens : tous des toqués, tous des hallucinés : c'est comme ce Champfleury avec Courbet autrefois et Wagner aujourd'hui, on dirait, ma parole.... "

" J'arrêtai l'ours de Savoie : " Champfleury est mon ami... "

A ce moment, Beuve rentra : mis au courant de l'incident, il dit à Bulloz : " Pourquoi ne publieriez-vous l'article en mettant une note pour dégager la responsabilité de la Revue et affirmer l'inébranlabilité de ses convictions rossiniennes : moi ça m'irait : car je ne connais pas Wagner et ainsi j'apprendrai à le connaître. "

" Oui, répliqua Bulloz, bon homme au demeurant, mais il y a mon beau-frère Henry Blaze : s'il voit un papier comme cela, il ne le laissera jamais passer ou tout au moins l'arrêtera dès la première coupure..." mais tout à coup avec éclat Bulloz s'écria " ma foi, puisque ça vous fait plaisir, je le publierai en entier et en une seule fois pour éviter toute obstruction ".

Et l'article parut comme Bulloz l'avait promis.

Voilà comme on était dans ces temps héroïques de la légende wagnérienne : maintenant vous êtes Debussyste ou d'Indiste, et Wagner est remisé dans les vieilles lunes.

Rappelez-vous cependant toute la poésie qu'il a inspirée, toute la littérature qu'il a suscitée : tenez ! je relis souvent une nouvelle de mon cher Champfleury, nouvelle que vous ne connaissez sans doute pas, et qui est exquise de tendresse et d'émotion..."

Atteignant sur une tablette un livre, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui* M. Troubat me lut alors un charmant récit où Champfleury suppose Wagner adolescent allant en pèlerinage vers Beethoven et jeunant la veille du jour où il devait être présenté au maître de Bonn, comme un catholique avant de recevoir son Dieu.

La voix de M. Troubat tremble singulièrement en achevant ces pages de piété et d'amour : il revit le passé : il croit voir s'agiter devant lui les spectres de sa jeunesse et regardant le portrait de Wagner qui

éclaire de son profil le logis de 1860, il pose avec dévotion le petit livre de Champfleury et murmure à mi-voix : " autrefois, autrefois, voilà comme nous étions. "

* * *

Près de l'Etoile, dans une haute maison, des sonnettes de cristal s'émeuvent comme je pénètre chez Madame Judith Gautier et des chats merveilleux, tigrés et fauves, des chats tentants comme des fleurs, des chats frôleurs et rôdeurs viennent ramper sous mes jambes.

Je suis assis dans un salon très bas où tout parle de deux êtres, le grand Théo, l'homme au gilet rouge, le prestigieux écrivain, maître du verbe, le " parfait magicien ès-lettres françaises " et Richard Wagner, le musicien-poète, l'homme du Tannhäuser et de Parsifal,

Judith Gautier parle : d'une voix lente et comme ennuyée de la vie médiocre contemporaine — elle qui connut les joies souveraines de l'amitié d'un génie — elle redit en propos entrecoupés les souvenirs qui lui reviennent aux lèvres et dont l'un s'enchaine au suivant par la grâce d'une mémoire claire comme un livre :

" Les habitations de Wagner à Paris : il y aurait un livre à écrire sur ce sujet : il logea dans des palais et des taudis, rue Newton, rue d'Aumale, aussi à Meudon : une petite maisonnette : il se plaignait des araignées qui lui rendaient la vie insupportable dans cette banlieue si loin alors : j'y ai été en pèlerinage dernièrement : la maison est toujours ce qu'elle était du temps de Wagner ; bicoque perdue dans les arbres, joyeuse sans doute en été, mais combien triste en hiver !

Wagner y eut une histoire de propriétaire : il me l'a racontée souvent : — il aimait tant plaisanter : il aimait tant rire ; ce n'était pas le demi-dieu, le Bouddha immobile que certains croient ; — quand il partit, son propriétaire vint assister à son déménagement : Wagner négligeait d'enlever un tuyau de poële qu'il avait fait installer : " ce sera pour l'auvergnat qui montera le poële de mon successeur " dit-il à son M. Vautour.

" Il n'y a pas d'auvergnat " répliqua le propriétaire qui se précipita sur le tube crasseux et l'emporta malgré les réclamations de Wagner.

Il aimait les animaux : à un moment il eut un perroquet qu'il chérissait beaucoup et à qui il avait appris un jargon franco-allemand du plus amusant effet. — Et puis connaissez-vous l'histoire de son chien !

oh ! celle-là vaut la peine d'être racontée ; elle est hoffmannesque et cependant d'une poésie intense.

Wagner donc avait un chien qu'il adorait, un petit chien qui lui venait de Mme Wesendonck et qui lui était un gage de tendre amitié : partout à Paris, on le rencontrait avec cette petite bête qu'il emmenait où il avait à faire : le chien mourut : Wagner était désespéré ; que faire du cadavre ? Le jeter sur la rue lui paraissait un sacrilège : à qui le confier pour que la pauvre dépouille ne fut pas profanée. A la nuit sa décision était prise : il partit, un paquet sombre et lourd dans les bars et s'égara du côté de Vaugirard. Une rue déserte le tenta que bordaient de vastes jardins. Il écouta ; nul bruit ; pas de lumière ; l'heure des crimes, des assassinats et des cambriolages : Wagner se fit cambrioleur ; il escalada un mur, pénétra dans un enclos rempli de grands arbres ; il creusa au pied de l'un d'eux avec une bèche qu'il avait pris soin d'apporter et confia à une terre inconnue la petite bête qui lui avait rappelé longtemps son pays ses amours et consolé de Paris dur et pénible. Car il ne faut pas en douter, Wagner souffrit pendant ses premiers séjours à Paris : il marchait à travers les rues boueuses : il voyait la ville lumière sous un jour bien sombre ; c'était l'arrivée de Jean-Christophe. Mais comme il aimait et savait souffrir, il se gagna des amis admirables.

C'était un caractère fantasque : il fallait le connaître : à certains moments il était enjoué, puis tout à coup violent, redevenait gai et finissait par une crise de désespoir : il ne redoutait pas les calembours : je me souviens qu'un jour il dînait chez Durand : on lui servit une sauce blanche : il s'étonna qu'on n'y eut pas mis de câpres : " voilà, ajouta-t-il, une sauce qui n'est pas câpricieuse... "

On a trop affirmé qu'il n'aimait pas la France : ses écrits de 1870 ne prouvent pas plus que les lettres de Voltaire au roi de Prusse après les défaites françaises. Il aimait tant de choses et de gens chez nous : un de ses sujets d'étonnement était la façon dont on travaillait à l'Opéra : il n'en revenait pas, comparant cela à la lenteur allemande.

Oui, j'ai toute une correspondance de lui, une correspondance entièrement inédite ; la connaîtra-t-on un jour ? Je ne sais pas : il ne faut pas remuer les cendres ! ce n'est plus le moment de parler de Wagner ; il est de mise maintenant de critiquer ce grand génie ; laissons dire et faire : Wagner n'en est pas moins Wagner ; sa personnalité ne s'est

jamais plié à aucune contrainte : pourquoi vouloir après sa mort assujettir son œuvre à des restrictions, à des demi-mesures qu'il a toujours refusées de son vivant.

Lisez, par exemple, cette lettre qu'il m'écrivait en mars 1869 et jugez si elle n'est pas de l'esprit le plus noble et le plus beau.

Croyez-moi, Madame, les choses en étant au point où elles sont, je ne saurais faire autre besogne qu'écrire mes œuvres et pour ce qui est de leur sort, tant dans mon pays qu'à l'étranger, m'en remettre à leur étoile et à nos amis.

Je ne puis pas l'homme des accomodements et cependant ces accomodements sont parfois indispensables.

Je me retire donc afin de ne pas rendre plus âpre encore à mes amis de France la voie si âpre déjà qu'ils ont choisie en essayant de naturaliser en France une individualité essentiellement germanique.

Si cette naturalisation est possible, elle se fera par eux et sans moi : si elle n'est pas possible, je déplorerai leur peine, en me consolant par la pensée qu'eux, aussi bien que moi, ont puisé leurs forces ailleurs que dans l'idée d'un succès et que leur conviction pareille à la mienne les rend indépendants de la bonne et de la mauvaise fortune.

Et en achevant cette lecture, Mme Judith Gautier reste, les yeux lointains, savourant le passé merveilleux dont elle possède la clef : livrera-t-elle un jour cette clef ou à l'imitation de la fable antique, la jettera-t-elle dans l'Océan de l'oubli : renouvellera-t-elle la légende wagnérienne ? Connaîtrons-nous enfin le dernier chapitre du roman..... ?

Ces interrogations se pressent sur mes lèvres : je n'ose les formuler : un brusque silence est entre nous : une porte s'ouvre ; de jeunes chats glissent entre des pieds de meubles : mes mains caressent de chaudes fourrures : il me semble que le masque de Wagner est obscur : la fille de Théophile Gautier ne parle plus.

* * *

Les fenêtres d'un grand salon s'éclairent d'une lumière terne de fin de jour : des meubles, cependant précieux, semblent négligés : du parquet des poussières s'élèvent : une toile mythologique d'un élève de Rubens scintille à peine dans la mi-clarté : au fond de la pièce un portrait d'homme au poil noir et vigoureux, dont le nez est écrasé sous de lourdes lunettes ; c'est le maître du logis, c'est Edouard Drumont.

Il entre, d'un pas pesant, le terrible jouteur, le combattant, le croisé d'il y a 10, 15, 20 ans ! Ah, triste aspect des membres qui s'ankylosent, émoi des yeux qui s'éteignent derrière des paupières épaisses, est-ce un vainqueur, est-ce un vaincu, celui que voilà, assistant à la réalisation de ses prophéties, et d'un lit de malade, d'un fauteuil sénile envoyant les ultimes ordres aux dernières guérillas...

Alors brusquement je parle de Wagner.

" Je vois que vous connaissez la plaquette que j'ai publiée sur Wagner en 1869, au moment de Rienzi ; qui se doute à Paris, en dehors de quelques initiés que j'ai fait de la critique musicale autrefois ; à ce moment mes idées n'étaient pas faites ; je formulais seulement les pensées qui me venaient au cerveau avec ce besoin d'analyse que connaissent tous les écrivains.

J'avais eu occasion de voir Wagner et surtout j'étais très lié avec Giacomelli, un de ses anciens intimes.

J'écrivais dans la *Chronique illustrée* où je m'occupais de la rubrique théâtrale ; et voilà comment j'ai été amené à publier mon *A-propos de Rienzi.* "

D'ailleurs ça passa inaperçu : on ne voulut m'admettre vivant qu'après la *France juive.*

Ah ! Wagner a connu la lutte : j'ai aussi connu la lutte : mais lui maintenant est glorieux — tandis qu'on fait la conspiration du silence autour de moi... " — J'étends la main vers la plaquette d'Edouard Drumont : je l'ouvre au hasard et je lis :

" Tout est action et réaction : pour les grands artistes comme pour les grands politiques, pour les doctrines comme pour les individus, la défaite présente est presque toujours le germe du triomphe futur... "

Mais un sourire flotte sur le visage usé :

" Non : moi, je ne travaille pas dans une robe de velours bleu de roi garnie de torsades d'or comme Wagner : je n'ai pas son insolence et sa hauteur dans la prospérité : et mon affaissement actuel vient non pas de ma défaite, mais de ma triste et douloureuse vie. Ma vieillesse est pitoyable : ah si j'avais eu l'égoïsme et l'incroyable sécheresse de cœur de l'homme de Bayreuth. Lui, tenez ! il aurait su faire l'alliance avec la race néfaste le moment venu... "

Il fait nuit : les yeux torturés d'Edouard Drumont sont plus calmes dans le noir : et tout-à-coup surgit devant les fenêtres le pinceau fulgurant

de lumière qui du haut de la tour Eiffel baigne et ennoblit le théâtre Astruc.

* * *

Chez le grand vieillard, chez le survivant de tout un siècle, dernier ministre de l'Empire, annonciateur des désastres. M. Emile Ollivier dont la jeunesse est un vrai miracle et qui semble, par un stupéfiant privilège, conservé par quelque démiurge comme témoin de temps révolus, me reçoit dans la cité des livres qu'est son cabinet de travail.

Personne mieux que lui ne connut Richard Wagner : il veut bien se distraire pendant quelque temps du formidable labeur qu'est l'*Empire libéral* pour me parler de son ami.

" Wagner était rempli d'une foule de préjugés contre les Français : il reconnaissait cela va sans dire les avantages et les mérites de cette nation, mais le sentiment qu'il nourrissait contre elle était d'une nature très spéciale : il me l'écrivit un jour de Zurich : " vous êtes le premier français qui a su vaincre ce sentiment douloureux et amer qu'il me serait impossible à moi de me communiquer à cette race intimement, de lui dire ce que j'ai à dire aux hommes sympathiques. "

Wagner avait une âme d'apôtre : il savait convaincre : je n'oublierai jamais une visite qu'il me fit au Palais de justice : j'étais dans la salle des Pas-Perdus en compagnie de plusieurs confrères ; nous étions tous en robe : Wagner arriva ; il avait autant qu'il m'en souvient un renseignement à me demander. Je le présentai aux avocats qui se trouvaient avec moi : la conversation tomba sur le Tannhäuser : et le musicien se mit à expliquer son œuvre ; comme il y avait peu de temps qu'il habitait Paris, il s'exprimait encore très mal dans notre langue ; mais comme les génies, il avait l'intuition des formes de phrase et des mots : les mots, quand il les ignorait, il les forgeait en empruntant leurs racines à n'importe quel dialecte européen, et les phrases il les brisait de la façon la plus pittoresque. Et il transporta ses auditeurs : il trouva — dans son cœur, dans son esprit — les arguments définitifs, les images qui émeuvent : les Rossiniens du matin étaient, lorsque Wagner les quitta, de farouches gardiens du secret musical du 19me siècle.

Tout le monde sait sa prodigalité un peu folle : il aimait les beaux meubles, les appartements somptueux : il appréciait fort le champagne ;

il s'exprimait comme beaucoup d'étrangers à propos de ce vin, le considérant comme le grand pour ne pas dire le seul vin de luxe.

Vous savez que chaque matin il fumait deux ou trois pipes dans un calumet turc et qu'aussitôt après il se mettait à écrire debout devant un pupitre : que de fois je l'ai surpris dans son travail ; on avait vraiment l'impression d'un être possédé.

Je ne vous donne pas les détails des représentations du Tannhäuser : j'étais chef de claque avec l'Empereur et la princesse de Metternich, mais on n'a pas assez montré que malgré la furie des sifflets et malgré l'éventail de la princesse brisé de dépit sur le rebord de sa loge, la partie était disputée non perdue, Leipzick non Waterloo. Au théâtre, il n'y a qu'un échec irréparable, c'est celui d'une salle vide ou remplie de billets de faveur. Or les feuilles de location des 8 représentations annoncées du Tannhäuser étaient couvertes : Wagner pouvait durer et lasser les obstructeurs. Mais écœuré, il m'avait fait part de son projet d'abandonner la partie et d'enlever son œuvre à l'Opéra ; j'hésitais à le conseiller ; un matin, j'arrivai chez lui dans l'intention de lui recommander d'attendre quelques représentations encore ; il était trop tard ; il venait justement de faire partir une lettre dans laquelle il réclamait le Tannhäuser et enlevait la pure Elisabeth aux insultes du jockey-club. J'étais navré.

Qui sait, si sorti de chez moi une heure plus tôt et Wagner ayant changé d'avis devant mes objurgations, la fortune n'eut pas tourné différemment ? Le Tannhäuser s'imposait à l'admiration : Wagner s'installait définitivement à Paris. Dans quel sens son œuvre aurait-elle évolué alors ?

On peut faire là-dessus toutes les suppositions comme toutes les imaginations, tous les rêves et admettre un Richard Wagner devenu le Henri Heine de la musique. Mais il est Wagner et tel qu'il est on peut écrire — et écrire — et écrire encore sur lui...

Et M. Emile Ollivier se replongea dans son rude labeur et je le laissai écrire, écrire encore sur lui-même.

* * *

Devant le Luxembourg, pas loin de l'allée où Marius apercevait chaque jour Cosette avec son père Fauvent habite M. E. Schuré qui fut — avant la période Gobinienne — de 65 à 76 le grand ami de Wagner.

M. Schuré déborde de renseignements savoureux sur ce sujet qui lui est particulièrement cher puisqu'il débuta dans la critique, comme je l'ai rapporté plus haut, par un article sur Richard Wagner.

" Wagner était adorablement orgueilleux : il ne pouvait pas supporter la critique : il y répondait toujours avec des boutades et un accent de gaîté, mais où l'on devinait quand même la piqure : si par exemple, on lui vantait Rienzi en décernant à ce premier de ses drames, des épithètes louangeuses, il ironisait : " Bah, ça n'est pas de moi, qu'importe. " Cependant si fort de cette réflexion, quelque temps après on avait le malheur de parler de Rienzi, un peu à la légère. " Mais il s'y trouve de fort belles choses ", proclamait fièrement l'auteur de Tristan.

Tristan ! c'est à la première de cet admirable chef-d'œuvre à Munich en 1865 que je fis la connaissance du dieu. Je vois encore ce petit homme à tête de Titan sur un corps chétif, aux yeux bleus d'un éclat et d'un dessin extraordinaires, je crois toucher cette main frémissante de vie, contempler ce front gigantesque ; il ne manqua pas, dès la présentation, de faire allusion à une lettre que je lui avais écrite peu de temps auparavant pour lui dire avec un enthousiasme follement juvénile mon admiration : " Je l'ai montré au roi, me dit-il, quelle belle chose ! Tout n'est pas perdu. "

En 1869, j'étais à Lucerne dans son admirable villa de Tribschen : un jour il me parla de Judith Gautier, il me dit : " Elle ne comprend pas la philosophie de mon œuvre, malgré l'admiration qu'elle a pour moi, mais ça ne fait rien, elle a du feu " et il ajouta une autre fois : " au fond c'est une païenne — moi, je suis un mystique ; c'est une réaliste, moi je me nourris de symbole ; mais la foi païenne peut être aussi belle que la foi religieuse. "

Il aimait parler des incidents du Tannhäuser à Paris, de la partie d'échec qui fut la cause des représentations, des luttes entre le clan empereur — Metternich et la coterie impératrice — Persigny. Il rapportait en s'esclaffant cette phrase du comte de...untel entrant dans la loge de la princesse de Metternich et s'écriant : " C'est superbe ce Tannhäuser, mais que voulez-vous, je siffle, car je suis de la conspiration. "

Il jugeait tous les Français pareillement : au fond il témoignait d'une grande incompréhension de notre tempérament ; il avait tendance à exagérer en nous le côté spirituel et léger, non seulement dans l'étude des individus, mais dans celle de la race et de l'art ; pour lui le musicien

français typique c'était Auber ; il faisait exception toutefois pour Berlioz qui était loin de lui rendre la pareille.

Malgré cela, son attrait pour les Français était vif..., il les aimait pour leur active compréhension des affaires, pour la façon alerte dont ils analysaient une œuvre, pour leur sens musical qui savait — parfois — s'appliquer instantanément au beau et le juger sous tous ses aspects.

Un jour à Lucerne comme nous discutions ensemble des mérites respectifs de nos races, il me dit : " Les Français, quand ils comprennent bien du premier coup, c'est admirable, mais quand il leur faut travailler, quand ils doivent s'appliquer, il leur est impossible de faire..... cela ". Et en prononçant ce mot " cela ", Wagner qui était assis près d'une table y posa son coude, prit son front dans sa main ouverte et ses yeux eurent l'air de creuser, d'approfondir un texte, un ouvrage. Car c'était une des caractéristiques de Wagner de s'exprimer par gestes : il en avait de saisissants, et en cela il était beaucoup plus près de l'exubérance française que du calme germanique ; il avait dû prendre cette habitude pendant ses longs séjours en France : il avait subi, sans s'en rendre compte peut-être, une imprégnation latine et traduisait par une mimique appropriée certains sentiments violents ou précis.

Il m'en donna un exemple saisissant dans une autre circonstance : J'avais écrit dans la *Revue des deux mondes*, grâce à Sainte-Beuve, et malgré l'opposition de Blaze, un article sur Wagner : le maître m'invita comme remerciement à me rendre auprès de lui à l'occasion de son jour de fête ; car ses familiers en cette occasion avaient accoutumés de se réunir dans une intimité charmante. Le quatuor Morin, venu spécialement de Paris, joua dans la soirée trois quatuors de Beethoven. Je commençais à peine à m'initier à cette musique dont l'intensité et la puissance d'évocation sont inouies : ce sont des cellules sonores d'une fécondité prodigieuse.

Wagner marchait de long en large et trouvait des mots exacts, des expressions ingénieuses, pour analyser ce qu'il ressentait.

Nous étions assis au fond de la pièce, dans l'ombre, un peu comme sur le tableau célèbre vulgarisé par la reproduction, intitulé " Beethoven ".

Comme le quatuor s'achevait, où apparaît un motif qui rappelle le thème de la vengeance de Brunehild, Wagner s'arrêta devant nous et : " Cette œuvre que vous venez d'entendre, dit-il, c'est la contraction d'un cœur, c'est le poignard que l'on retourne dans une blessure... " et ses deux

mains s'agrippaient à son veston, tenant une arme imaginaire : il se creusait la poitrine en râlant presque ; je compris alors comme le démon de la musique le possédait.

Quelques jours après, nous étions a Wahnfried et nous contemplions respectueusement le masque de Beethoven, ce masque sur lequel flotte la douleur et la pâle interrogation du génie : Wagner prit le plâtre dans ses mains ; il touchait les commissures retombantes des lèvres, la cassure remontante du menton et dessinait du doigt le rectangle brutal de ce bas de physionomie : ses yeux étincelaient : " Ah, c'était un terrible gaillard — (ce fut son expression exacte) — c'était un terrible gaillard : regardez la pince que forme la bouche et le menton, cela prouve une force peu commune de concentration : le résultat ? mais le résultat, c'est que Beethoven a su *contracter un motif de trois notes* et le développer, l'étendre comme il le voulait. — Tenez, regardez-moi ça... " Et Wagner se contractant le menton, dégageait de tout son visage ravagé, brusque, heurté, une impression encore plus intense !

Mais ses dires n'étaient pas toujours de cet ordre supérieur : il aimait aussi la plaisanterie et même la plaisanterie française : j'ai dit qu'il adorait Paris ; combien de fois m'a-t-il répété : " j'ai une attraction fatale qui me pousse vers Paris " et il accompagnait cette déclaration d'un mouvement drôle de la main qui semblait pousser un être qui résistait.

Voilà comment j'ai vu cet homme dont l'influence a été si grande sur moi comme sur tous ceux de ma génération — peu nombreux vous le savez — qui ont eu le bonheur de pénétrer dans son intimité : Wagner était un initiateur : une fois qu'il vous avait pris par la main, il vous conduisait jusqu'au bout de ses pensées : il ne négligeait pas un argument qu'il sentait pouvoir opérer ; il traduisait dans un langage imagé et véhément ses impressions ; il captait dans chaque tempérament la part qu'il devinait moins rebelle à la conquête ; il maniait des comparaisons empruntés à tous les domaines, art, littérature, ou événements usuels ; il était comme ces grands capitaines qui profitent des plus petits incidents, pour triompher de l'ennemi. "

Il me semble que je viens de voir vivre Wagner, tellement M. Edouard Schuré a mis d'âme à l'évoquer : est-ce que le maître ne va pas sortir de la pièce voisine ? et je ne sais comment m'en aller m'imaginant avec anxiété que si je me retournais je le verrais vivant, réincarné...

* * *

Le jardin des Tuileries commence à verdoyer : il n'y a pas encore d'enfants, mais on prépare tout pour leurs jeux : des fenêtres du petit salon de l'hôtel où j'attends qu'un personnage auguste veuille me recevoir, je contemple des tourbillons d'oiseaux qui s'envolent vers l'emplacement où s'élevait autrefois le palais de Philibert Delorme. Une porte s'ouvre silencieusement, quelqu'un me fait signe d'entrer et je m'avance vers une forme vêtue de noir : un visage illustre aux yeux alourdis me regarde : avec le respect voluptueux qu'impose la vieillesse et la gloire déchue, je m'incline devant l'Impératrice Eugénie.

L'impératrice me laisse lui expliquer pourquoi je veux à son passé mort, ressuscité un moment, arracher des bribes splendides de souvenir.

Mais c'est à peine, si quelques mots sortent de ses lèvres :

" Wagner, cet Allemand... la princesse de Metternich... une mauvaise entreprise... une erreur... ce n'était pas un homme correct... "

J'essaye d'obtenir quelques précisions : je parle d'influences, de pénétrations, je suggère de faciles remarques ; mon introducteur me fait signe que la séance est levée ; l'impératrice me dit une phrase aimable : j'admire ses mains merveilleusement belles ; une lueur rouge apparaît sur les vitres ; le soleil se couche.

Les grands de la terre, les puissants de ce monde méritent-ils leur destinée ?

* * *

L'illustre et admirable peintre Renoir en ce moment en convalescence d'une terrible maladie dans le midi s'est trouvé dans l'impossibilité d'écrire le récit détaillé de ses mémorables rencontres avec l'auteur de Parsifal, et pourtant que de détails curieux il possède.

Vers 1880, il peignit en Sicile le portrait du maître ou plutôt il commença de faire son portrait, car dès la seconde séance, Wagner et sa femme le renvoyèrent s'imaginant avoir affaire à un farceur tout à fait ignorant des règles de la peinture. Cependant le portrait que fit Renoir est le seul qui nous ait gardé la véritable physionomie du vieux musicien pendant ses dernières années.

Il est curieux de voir l'incompréhension de l'art français dont faisait preuve Wagner en 1880, lui qui affirma durant sa longue existence qu'il était l'ami des audaces, des tentatives, des recherches et que les " outlaws " de l'art ou de la politique étaient ses confidents les plus chers.

Je me garderai bien de tirer la moindre conclusion de ces divers propos qne je n'ai même pas voulu joindre entre eux par un lien factice — et facile.

Leur valeur réside dans leur spontanéité : n'alourdissons pas cette belle qualité par des réflexions à tournure philosophique ou musicographique. Laissons cette besogne à la postérité. Et sans doute celle-ci ne pardonnera pas plus à Wagner d'avoir écrit Rienzi, que d'avoir renvoyé Renoir ; mais elle dira en parlant de l'auteur de Tristan ce que ce dernier disait de Beethoven : " c'était un terrible gaillard. "

JEAN LAPORTE.

UN PROCÈS DE WAGNER

Les débuts de Wagner dans le drame musical n'ont rien du tout de révolutionnaire. Nous sommes en 1832. Wagner n'a pas encore vingt ans. Il est inscrit comme " étudiant en musique " à l'Université de Leipzig. Il vient de passer par l'enseignement du *cantor* de la *Thomasschule*, Théodore Weinlig qui a réussi à imposer une salutaire discipline à son fougueux élève et à lui apprendre en moins de six mois l'harmonie et le contre-point. Sous l'influence de ce maître Wagner s'est assagi : il associe maintenant le culte de Mozart au culte de Beethoven. Et dans ces dispositions il vient d'écrire quelques œuvres de piano, de musique de chambre ou d'orchestre correctes et médiocrement originales qui sont jouées à Prague ou Leipzig et valent au jeune musicien l'estime des connaisseurs. Ayant ainsi montré qu'il était maître de la technique musicale, il écrit son premier essai de drame lyrique sans avoir d'autre ambition, provisoirement, que d'écrire un opéra dans la manière de ses devanciers allemands, Weber ou Marschner.

Au cours d'un voyage qu'il fait à Vienne et Prague en 1832 il rédige un livret d'opéra intitulé " les Noces " (*Die Hochzeit*) [1] dont il avait trouvé le sujet, ainsi que le raconte *Ma Vie*, dans un ouvrage du germaniste Büsching sur la Chevalerie (1823). Son drame mettait aux prises deux amis, Arindal et Cadolt, l'un fiancé avec Ada, la fille du seigneur Hadmar, l'autre passionnément épris de la jeune fiancée. Dans sa folie amoureuse, Cadolt tente d'escalader la fenêtre de la chambre d'Ada au moment où elle attend la venue de son fiancé ; elle lutte désespérément contre l'insensé et le précipite dans la cour où il se fracasse dans la chute

[1] Cf. Tappert, Musikalisches Wochenblatt 1887 n° 27 (description de l'esquisse des *Noces*) ; Sandberger, *Wagner in Würzburg*, Neue Zeitschr. für Musik 1888 n° 38 s. ; Glasenapp, *Das Leben R. Wagners* t. I. p. 154 ss.; Muncker, *Wagners Operntext Die Hochzeit*, Musik, déc. 1902 ; R. Batka Neue Revue 1er nov. 1907 (le livret des Noces) ; Max Koch, *R. Wagner* t. I. Berlin 1907 p. 217 ss. et 384 ; Istel, *Wagners Oper Die Hochzeit*, Musik 15 mars 1910 ; Max Koch, R. Wagner Jahrbuch, t. IV, p. 105 ss. (1912).

et meurt. Au moment des obsèques la fiancée s'affaisse en poussant un grand cri sur le cadavre de l'infortuné et expire à son tour. — De retour à Leipzig, Wagner avait aussitôt commencé la composition et écrit d'enthousiasme le début de cet opéra, une introduction suivie d'un chœur, d'un récitatif et d'un septuor, qui avait obtenu la pleine approbation de Weinlig. Mais la sœur du jeune musicien — sans doute Rosalie — à qui celui-ci avait montré le scénario désapprouve le sujet, et Wagner abandonne aussitôt son projet. Il détruit le livret, ne gardant que l'esquisse de la partition, datée du 5 décembre 1832 et les scènes mises au net qui sont datées du 1 mars 1833.

En février 1833 cependant, Wagner se rendait à Würzbourg auprès de son frère aîné, Albert, qui était à ce moment chanteur au théâtre. Il y entrait en relations avec le *Musikverein* de la ville qui exécuta à diverses reprises des œuvres du jeune musicien et a peut-être joué les scènes des *Noces* déjà composées. Quoiqu'il en soit, Wagner, en souvenir du bon accueil qu'il avait trouvé auprès des musiciens de Würzbourg, fit don à l'Association musicale de la partition autographe des *Noces*, le 1 mars 1833.

Dès l'année suivante, cependant, l'Association tombait en déconfortune. Parmi les membres les plus zélés se trouvait le teneur de livres, Anton Bayer qui lui avait, à diverses reprises, fait des avances d'argent et se trouvait ainsi possesseur de la plupart des actions émises par l'Association pour l'acquisition d'instruments ou de partitions. Lors de la dissolution, il fut indemnisé de ses dépenses en recevant, en guise de payement, le stock de musique de l'Association. Dans ce stock se trouvait la partition des *Noces*. Après la mort de Bayer ses héritiers vendirent en 1856 à un certain Rœser tout le lot, au poids, au prix de 4 florins le quintal. Rœser à son tour le céda à son fils, Kaspar Rœser, qui s'établit marchand de musique à Würzbourg en 1857. En faisant le triage de ces papiers, celui-ci y trouva l'œuvre de jeunesse de Wagner. En 1879 il mit en vente le précieux autographe. Wagner, désireux de rentrer en possessions de son manuscrit, lui en offrit 150 marks. Il en exigea 500 selon les uns, 5000 selon les autres. Wagner vit dans cette prétention une tentative de chantage et intenta un procès au marchand de musique. L'issue ne pouvait être douteuse. Par jugement du 6 novembre 1880 le Landgericht de Würzbourg présidé par le directeur Müller déboutait Wagner de sa plainte et le condamnait aux dépens. Wagner contestait

que le droit de propriété de Rœser sur le manuscrit fût valablement établi et demandait que, dans ces conditions, celui-ci fût restitué à l'auteur comme à son possesseur primitif. Le tribunal n'admit pas cette thèse. Wagner avait " offert en souvenir " (*zum Andenken verehrt*) sa partition à l'Association de Würzbourg. Cette donation était-elle régulière ou non ? Peu importait, puisque Wagner n'avait jamais élevé de protestation contre le droit de l'Association à disposer de ce présent. Or Karl Rœser pouvait établir par des témoignages probants que le manuscrit, objet du litige, avait passé régulièrement de l'Association à Bayer et à ses héritiers, puis à Rœser père enfin à lui, Kaspar Rœser. Son droit de propriété de la partition *en tant qu'objet matériel* était donc indiscutable. Wagner restait à la vérité, en possession des droits d'auteur, mais n'était pas fondé à revendiquer, de ce chef, la restitution du manuscrit, puisque Rœser n'avait jamais émis la prétention de le publier ou de le reproduire. [1] Le musicien se voyait ainsi battu sur toute la ligne, après avoir fait pour 600 marks de frais. Les *Noces* demeurèrent en possession du marchand d'autographes. Chose curieuse : il reste des années avant de pouvoir s'en défaire au prix très modique cependant qu'il en demandait. Il y parvint cependant à la fin. La manuscrit, après avoir passé quelque temps de main en main fut acheté en 1897 pour le prix de 2000 marks par l'admiratrice bien connue de Wagner, Miss Mary Burrel qui permit à M. Batka de publier le livret des *Noces* en 1907 et, l'année suivante, accorda la reproduction photographique de quelques pages de la partition. Aujourd'hui il appartient au libraire Rosenthal de Munich qui a autorisé M. Istel à reproduire dans la *Musik* d'abondants extrait de la partition. Le prix demandé pour l'autographe est maintenant de 20.000 marks. Le libraire compte évidemment sur la curiosité de quelque milliardaire américain pour le débarrasser de cette curieuse relique.

L'esquisse du 5 déc. 1832 qui a été vue autrefois et décrite par Tappert passe pour se trouver entre les mains d'un amateur anglais. Elle a été mise en vente en 1887. Depuis on ne sait pas ce qu'elle est devenue.

La valeur soit poétique soit musicale de ce premier essai dramatique de Wagner est fort mince. On peut, avec de la bonne volonté, y découvrir

[1] Ces détails inédits jusqu'à présent, sont empruntés aux considérants du Landgericht de Würzbourg jugement dont je dois communication à l'obligeance de M. le professeur Meyer-Olbersleben notre éminent collègue de Würzbourg; qu'il reçoive ici nos sincères remerciements.

avec M. Glasenapp une première application du procédé de Leitmotiv ; on rencontre, dans la fanfare de trompette qui introduit et accompagne le premier chœur, un motif qui rappelle de très près le célèbre thême de l'Or du Rhin ; on remarquera avec M. Istel la force expressive et l'art de caractéristique musicale qui se montre dans certains passages du premier chœur. Mais on a, d'une manière générale et notamment en présence du septuor dont on trouvera plus loin la reproduction photographique, la sensation que c'est de la musique agréable, facile, qui sonne assez bien, mais d'une très médiocre originalité. J'envie fort ceux qui, dans les *Fées* déjà, savent aujourd'hui " pressentir " l'auteur de *Tristan*, des *Maîtres* et de *Parsifal*. Pour ma part j'avoue que je ne " pressens " par grand chose devant les *Fées* et encore moins devant les *Noces*. Lorsque je lis cette musique je n'ai pas du tout l'impression. " C'est déjà du Wagner ! " mais bien plutôt l'étonnement un peu amusé que Wagner ait débuté par écrire ainsi. L'individualité musicale n'est pas encore formée chez lui aux environs de sa vingtième année. Il n'a pas été un génie précoce. Surtout il n'a pas été, comme on l'a longtemps cru chez nous, un révolutionnaire systématique, un théoricien partant de conceptions a priori et qui aurait construit ses œuvres d'après un programme tracé d'avance. Plus on étudie ses ouvrages à jeunesse et plus on se convainc qu'il a commencé, comme tout débutant, par subir d'une manière très forte l'influence des idées régnantes en matière de musique et de drame musical. C'est peu à peu seulement que, tantôt favorisé par d'heureux hasards ou guidé par son instinct d'artiste, tantôt conduit dans la bonne voie par le vigoureux travail de sa raison, il arrive à se dégager du joug importun des traditions d'école, à se mouvoir plus librement, à prendre conscience de sa personnalité artistique véritable. Lorsque l'on compare la modestie de ses débuts avec la prodigieuse grandeur des œuvres de sa maturité on se rend compte de l'amplitude extraordinaire de son évolution, de l'énormité de l'effort accompli. A cet égard son premier essai dramatique, présente un intérêt réel non pas tant par lui-même, mais parce qu'il nous fait connaître le point de départ de Wagner et nous permet d'apprécier plus exactement l'importance de l'étape franchie depuis les *Noces* de 1832 jusqu'au *Rienzi* de 1838 ou au *Vaisseau Fantôme* de 1841.

HENRI LICHTENBERGER.

UNE LETTRE FRANÇAISE DE BAYREUTH

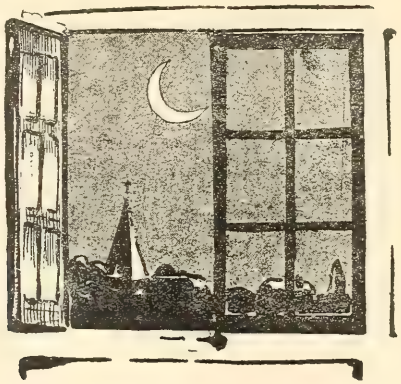
Cette missive amusante et macaronique faisait partie de la Collection Bovet, dont les autographes passèrent en vente à Berlin en 1902. Elle avait été donnée jadis à Bovet par notre éminent collaborateur et maître Vincent d'Indy, à qui elle fut adressée en 1888, et qui nous autorise très aimablement à la reproduire ici.

En associant les noms de Bagès, Bréville, Debussy et Fauré, dans un même mouvement de spontaneité artistique, cet envoi de Bayreuth montre que l'esprit français ne perd jamais ses droits, même en présence de la plus profonde émotion artistique.

Depuis ce pélèrinage wagnérien, que l'on peut supposer joyeux, vingt cinq ans ont passés. Bagès, l'idéal interprète de la *Bonne Chanson* a disparu, et les jeunes compositeurs assis avec lui à la brasserie de la gare allemande sont devenus des maîtres.

L'œuvre pour laquelle Claude Debussy prenait un engagement peut-être imprudent était sans doute la *Damoiselle Elue*, composée en 1887, et qui vit en effet le jour à la Société Nationale, mais... le 8 avril 1893 seulement.

Cette pochade nous reporte à l'âge d'or de l'école française contemporaine.



Amico,

ich habe plus rien à vous zu sagen. Otto have tout dit, xxx je have sehr wenig de temps. Cause des amis die sind hier, have (c'est décidément le seul mot anglais que je sache) envoyé à vous leur souvenir. Quant aux autres: Benoit, Chausson ... se haben not donné signe de vie. Si je ne vous ai pas attendu, il est sicut vous l'avez dit le Schicksal qui est cause, aut melius la sforza del destino. ich werde nicht pouvoir chez vous in Bale grüssen je remendrai (ceci est du boulanfrique) par Elsass-Lothringen. Je vous écrirai ici mon arrivée. Incertitude. ich zu dicere Esso Paragraf war pas Das Wort kennt Donnerstag (ceci est russe) non plus zu d'un Kelb (ceci est de l'arabe)

Enfin je vous envoie mes meilleures amitiés (ceci est du jamais) et je vous serre bien affectueusement la main en me frappant encore le front !!

Bons souvenirs à Brisset

P. de Bevilly

Je me engage à donner à la société nationale un morceau d'orchestre pour la saison 1887-1888.

P. de B.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Ceci est le meilleur de notre lettre

Ich habe un gut voyage gemacht!
Ich rigoleren sehr! Es ist sehr
schoen Parsifal, mais die
Meistersinger es ist nicht
dignitauten! Ich hat grott
plaisir à causeren dass Brioll,
Hutter et Bagier sind noch hier
gewesen. (I suppose gewesen.)
Du bist bête nicht hier mit
uns gewesen, und haben Eiersot
preferin! Ich liebe du tut
d-nem von ganzen Herzen.

Gabriel Faure

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Mon-Cher Ami

Nous venons en ce moment ainsi à notre table habituelle à la Gare et j'ai de la place même aff. Mon Hobby menacait de crever dans votre amitié que je vous crois. Vous vous moquez et l'Augenblick vous vous [illegible] plus le Même. J'espérais que vous aurez pu choisir votre [illegible] j'ai dernier moment je [illegible] à vous voir assez. Enfin vous avez bien du plaisir [illegible] Adieu mon Cher Ami [illegible] à vous amitié et fidèle. Camp[illegible]

UNE MÉLODIE INÉDITE DE RICHARD WAGNER

Dans une lettre adressée le 22 mars 1855 à W. Fischer Wagner demande qu'on lui fasse parvenir quelques papiers laissés à Dresde, au moment de son départ précipité, et, entre autres : " *Les adieux de Marie Stuart* ". Qu'est devenu cet autographe ? Il nous a été impossible de le savoir. Aucun des wagnéristes avertis que nous avons consultés n'a pu nous le dire. Wahnfried lui-mêne ignore le destin de ce manuscrit. Soyons certains cependant que sa disparition ne fut pas complète, puisque notre ami Charles Malherbe en avait une copie soigneusement classée parmi les pièces de sa collection fameuse, aujourd'hui versée au Conservatoire. Cette copie nous a servi pour la présente publication, à laquelle Mme Wagner a très aimablement donné son autorisation.

Les *Adieux de Marie Stuart à la France* ont donc été composés par Wagner avant 1848 et très probablement à l'époque de son premier séjour en France, séjour d'épreuve, dont notre collègue Pereyra narre plus haut les douloureux incidents.

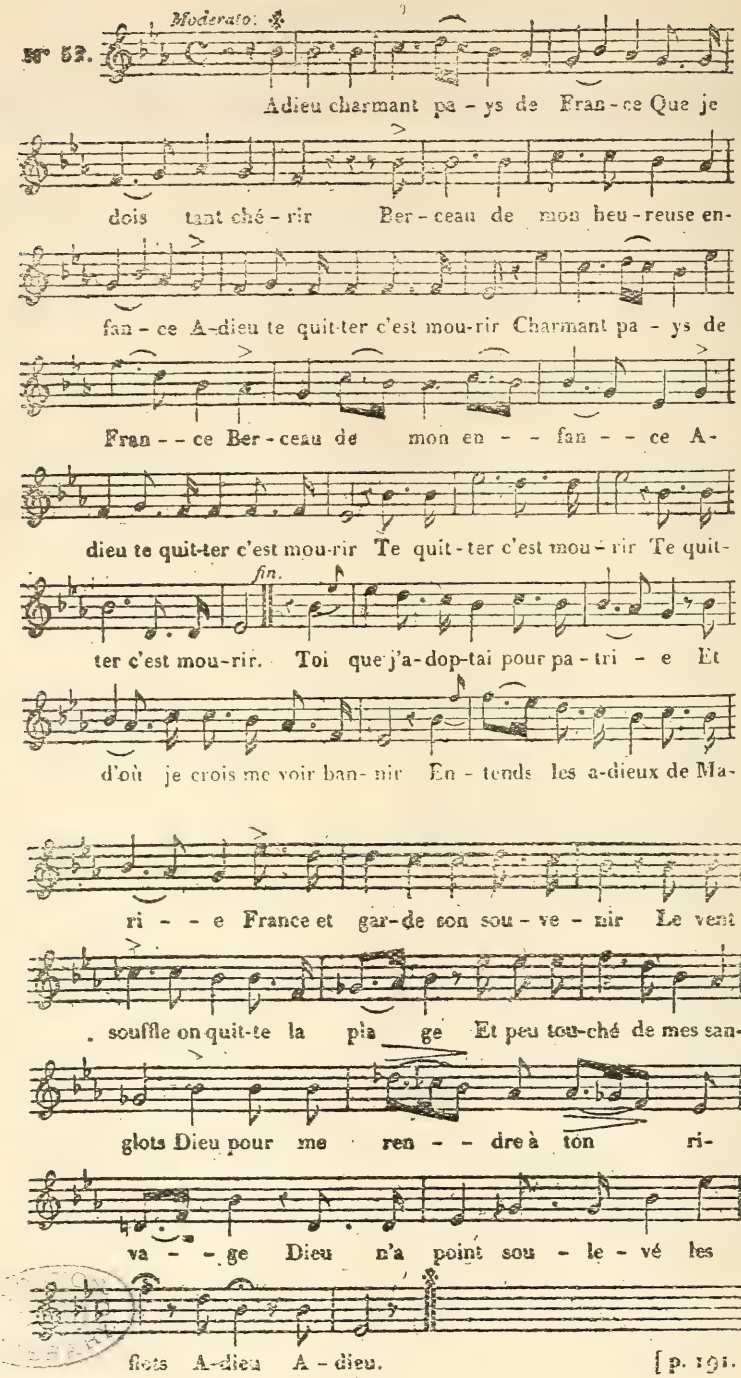
En 1843, au moment où Bérenger était encore en pleine vogue, l'auteur de Rienzi eut bien probablement occasion d'entendre dans quelque salon les strophes mélancoliques, dont le style nous semble aujourd'hui quelque peu *troubadour*. Elle lui furent sans doute chantées sur un air composé au début de la Restauration par le fameux et bien oublié Bocquillon-Wilhem, ex-soldat de la Révolution, fonctionnaire de l'Empire, fondateur de l'Orphéonisme en France, auquel notre pays doit certainement le peu de musique dont notre Enseignement Primaire a conservé la tradition. Cet air était le suivant : [1]

[1] On le trouvera, avec son accompagnement authentique, dans l'*Album de B. Wilhem* (Paris Perrotin 1843, in-4°. Bib. Nat. Vm 7 3986).

[p. 188.

ADIEUX DE MARIE STUART.

Musique de M. B. Wilhem.



[p. 191.

Wagner s'est donné la peine de composer sur les paroles de notre chansonnier national un véritable lied, lyrique et empanaché. Une certaine émotion n'est pas absente de cette romance franco-allemande ! Et qui sait si le jeune Richard n'a pas songé à lui-même, en saluant d'un adieu désolé cette France qui le repoussait. Wagner a toujours eu pour notre pays une sympathie mêlée d'admiration, qu'aucune humiliation ne lui a fait oublier. Il connaissait nos faiblesses, il en avait été victime, il les a raillées à un moment où il eut mieux valu ne pas le faire, mais sans méchanceté, avouons-le. Et la France ne pouvait vraiment prétendre à la reconnaissance du compositeur de *Tannhäuser* ! Il semble qu'en regagnant l'Allemagne après cette première et douloureuse expérience, en quittant un pays qu'il avait peut-être considéré comme une patrie d'adoption, l'infortuné musicien à la solde de Schlesinger, ait eu le cœur gros, et que cette mélodie toute gonflée de regrets nous apporte l'écho d'une âme en détresse.

Chose singulière, Wagner a coupé une strophe de Béranger, trop précise sans doute pour faire allusion au destin d'un artiste errant :

L'amour, la gloire, le génie
Ont trop enivré mes beaux jours,
Dans l'inculte Calédonie
De mon sort va changer, le jour.
Hélas ! un présage terrible
Doit livrer mon cœur à l'effroi ;
J'ai cru voir, dans un songe horrible,
Un échafaud dressé pour moi.

Il y a environ soixante dix ans que ce soupir s'est exhalé de l'âme d'un Allemand quittant la France. Il nous plait qu'aujourd'hui ce soit la France qui en ait gardé le souvenir, et qu'une revue française soit la première à révèler cette œuvre au monde de la musique.

J. E.

Les Adieux de Marie Stuart

Paroles de
Bèranger.

Musique de
Richard WAGNER

Andante con moto.

CHANT

PIANO

p espressivo

cresc.

f

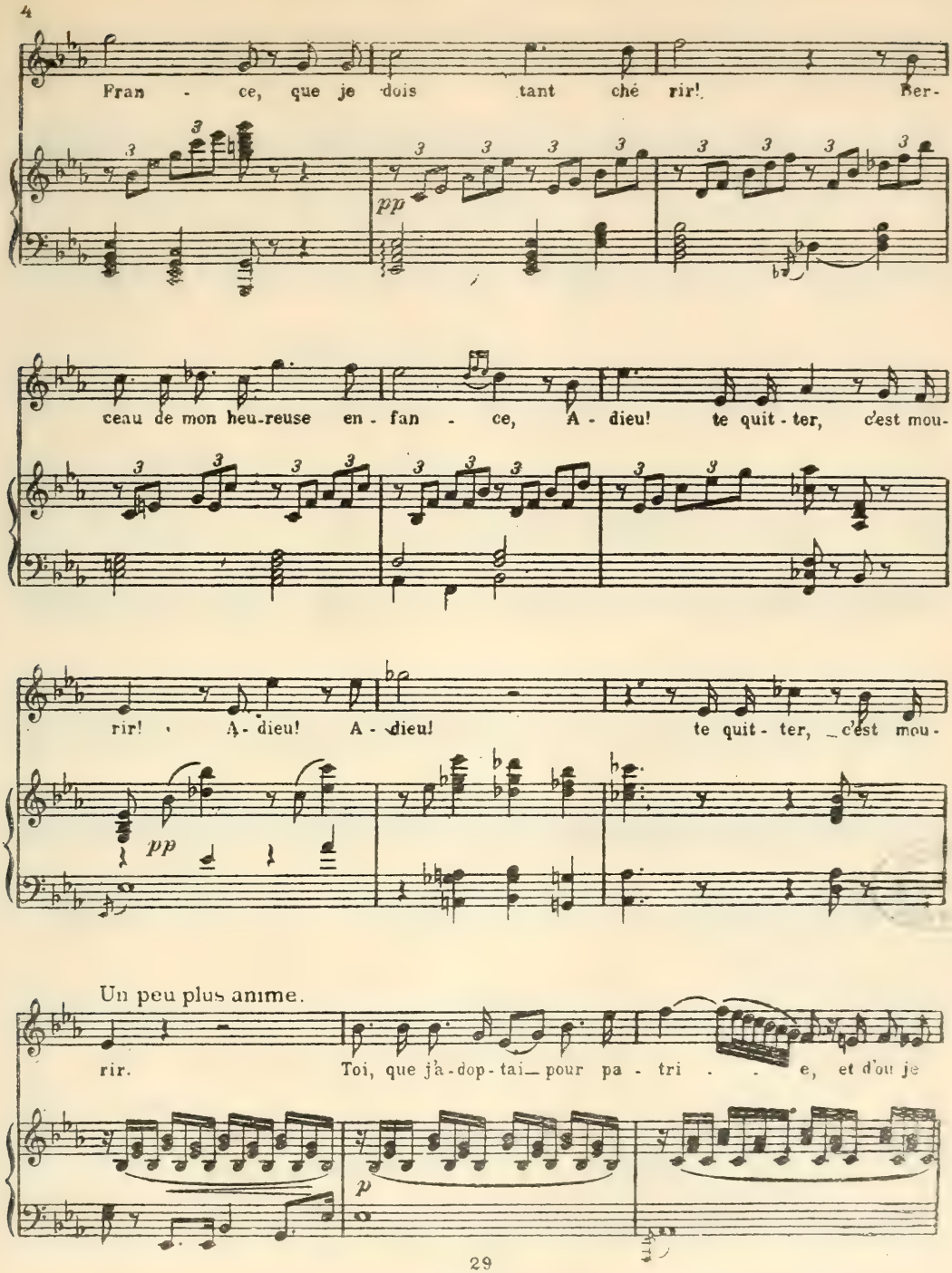
cresc.

A dieu, char-mant pa-ys de

accelerando

f

BOSTON PUBLIC LIBRARY


4
Fran - ce, que je dois tant ché rir! Ber-
pp
ceau de mon heu-reuse en - fan - ce, A - dieu! te quit - ter, c'est mou-
rir! A - dieu! A - dieu! te quit - ter, c'est mou-
pp
Un peu plus anime.
rir. Toi, que j'a - dop - tai pour pa - tri - e, et d'ou je
p

crois me voir ban - nir. En - tends les a - dieux de Ma-

ri - - - e, France et gar-de son souve - nir. Le

3 à volonté

p *o.p.* *cresc.*

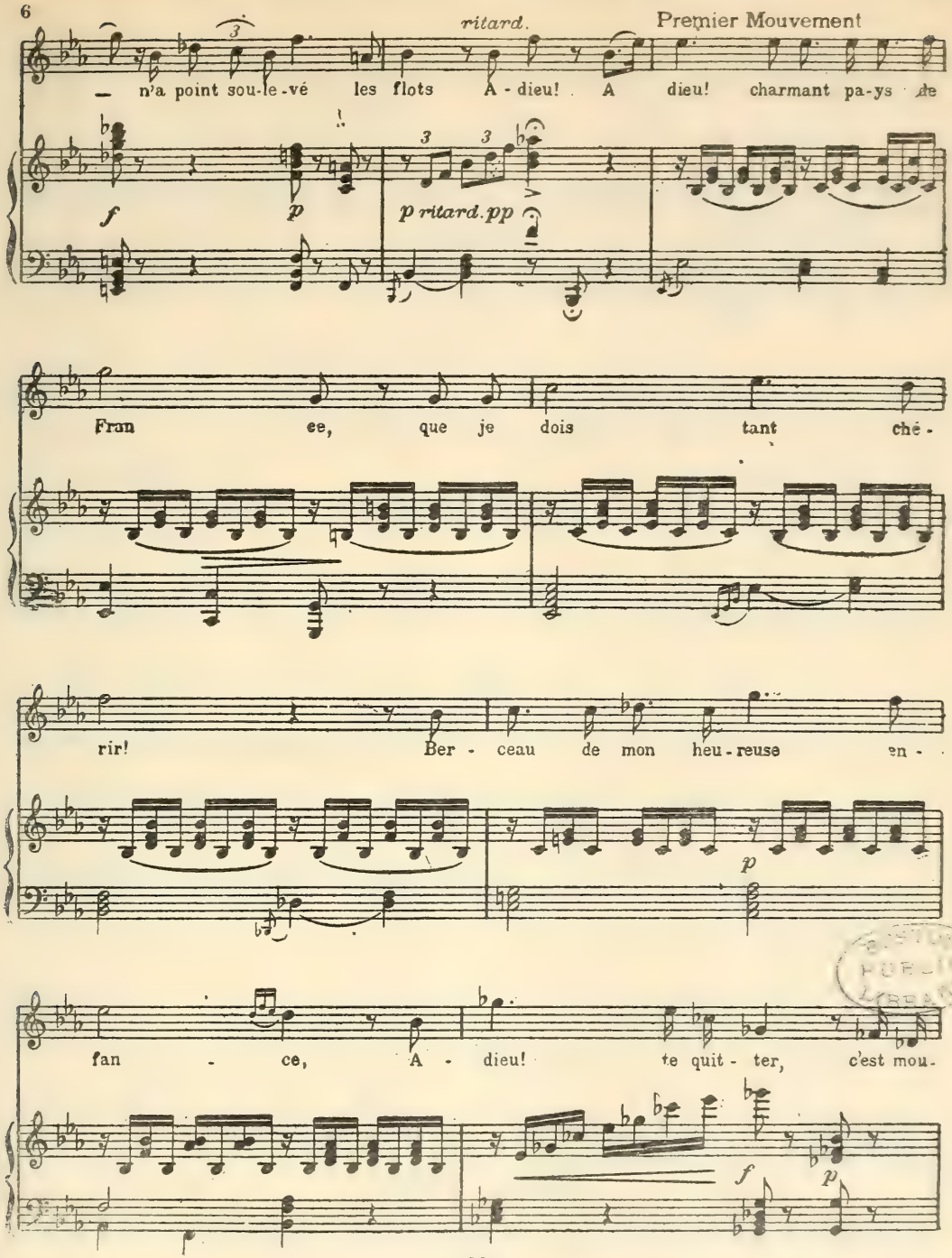
vent souffle, on quit - te la pla - ge, et peu tou - ché de mes san-

p

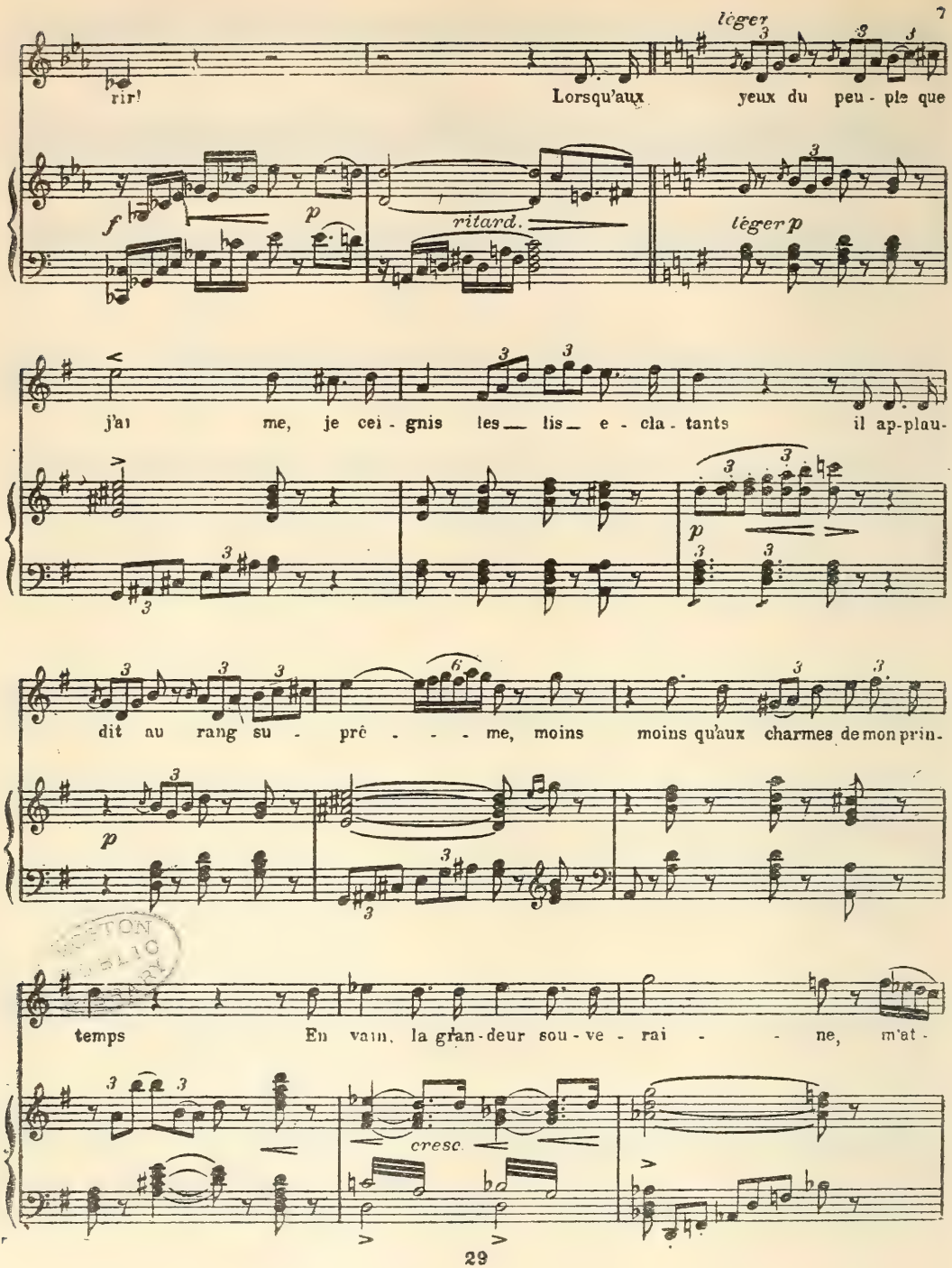
glots, Dieu, pour me rendre à ton ri - va - ge, Dieu

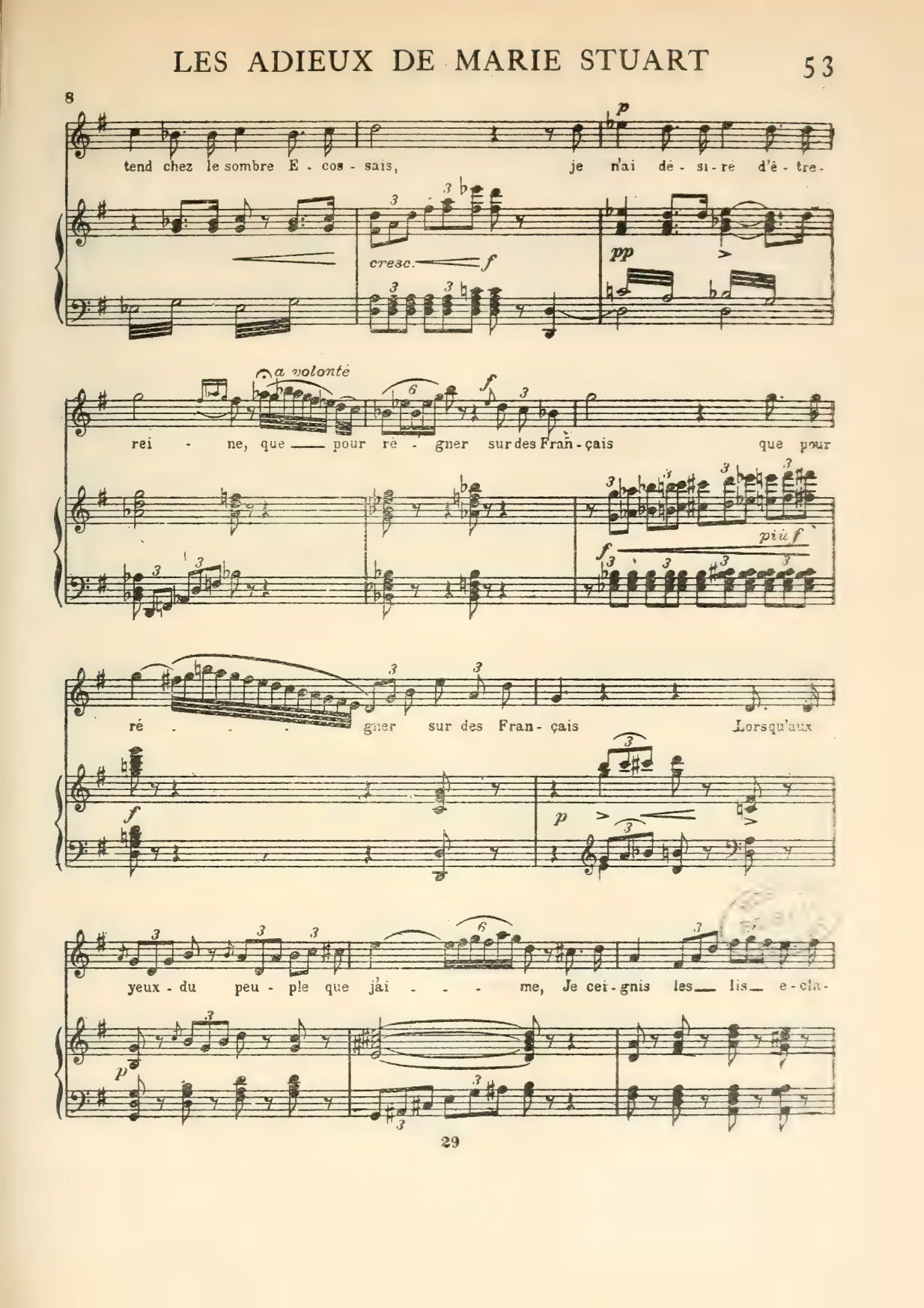
cresc. *cresc.*

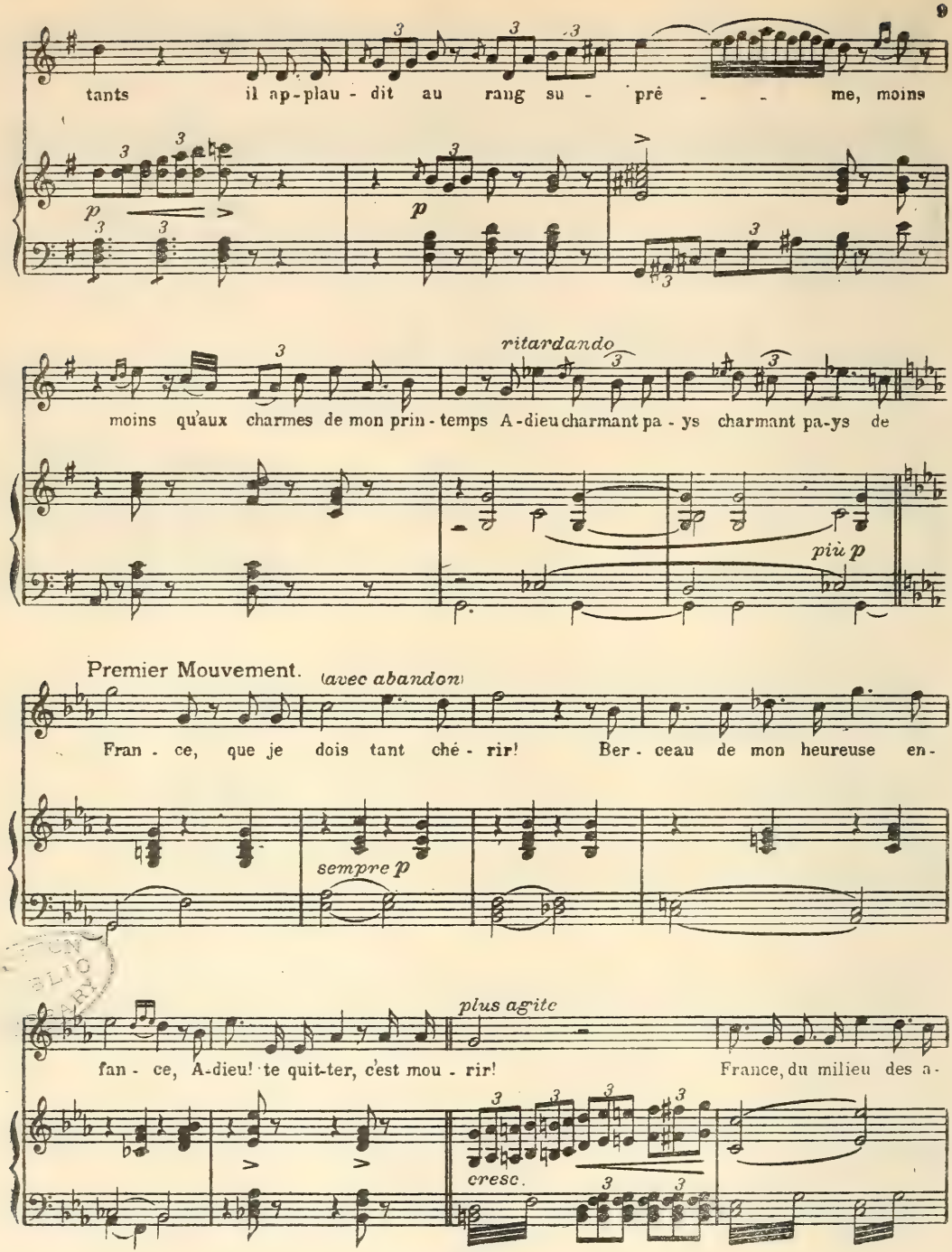
PUBLIC LIBRARY

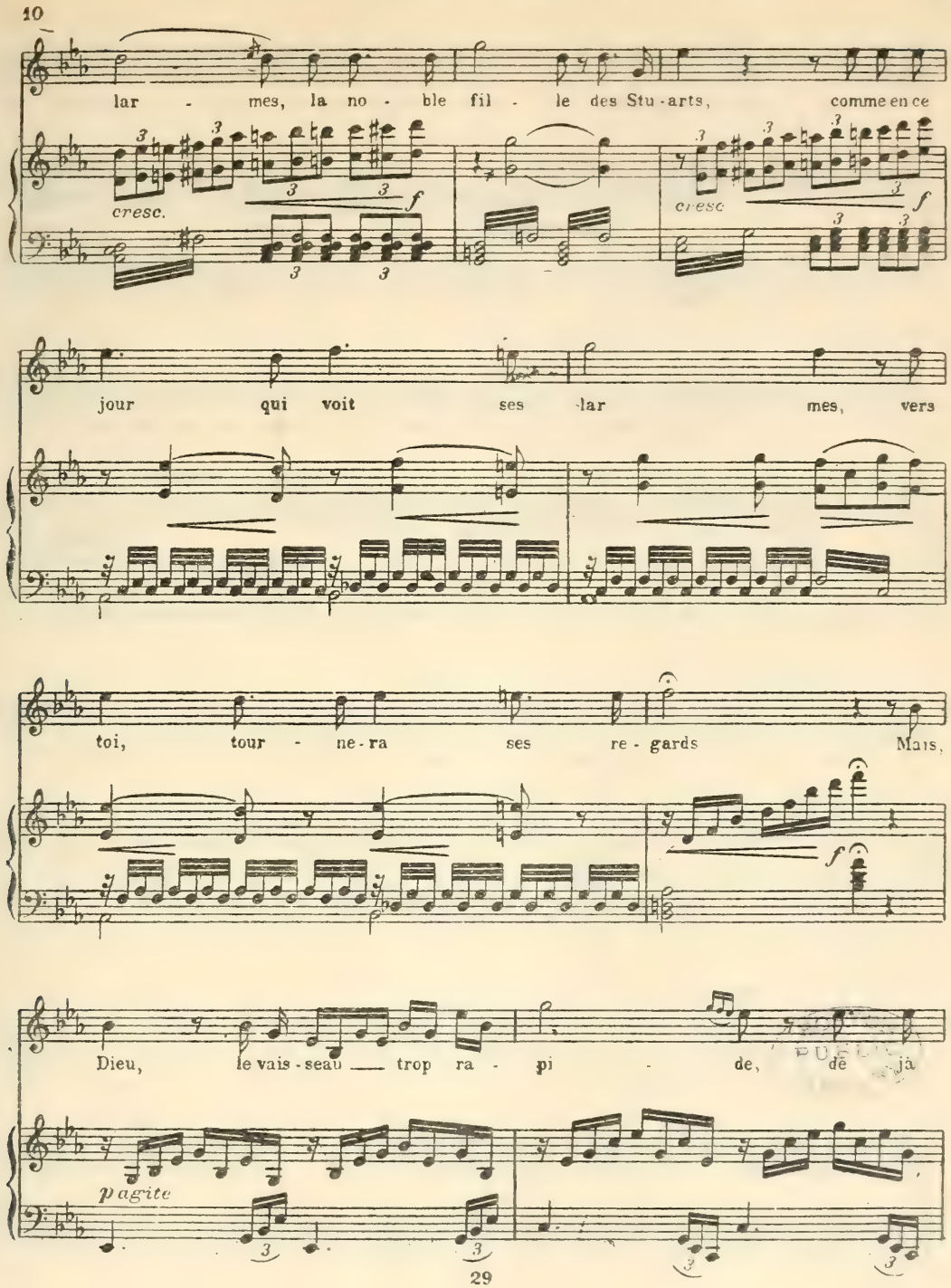


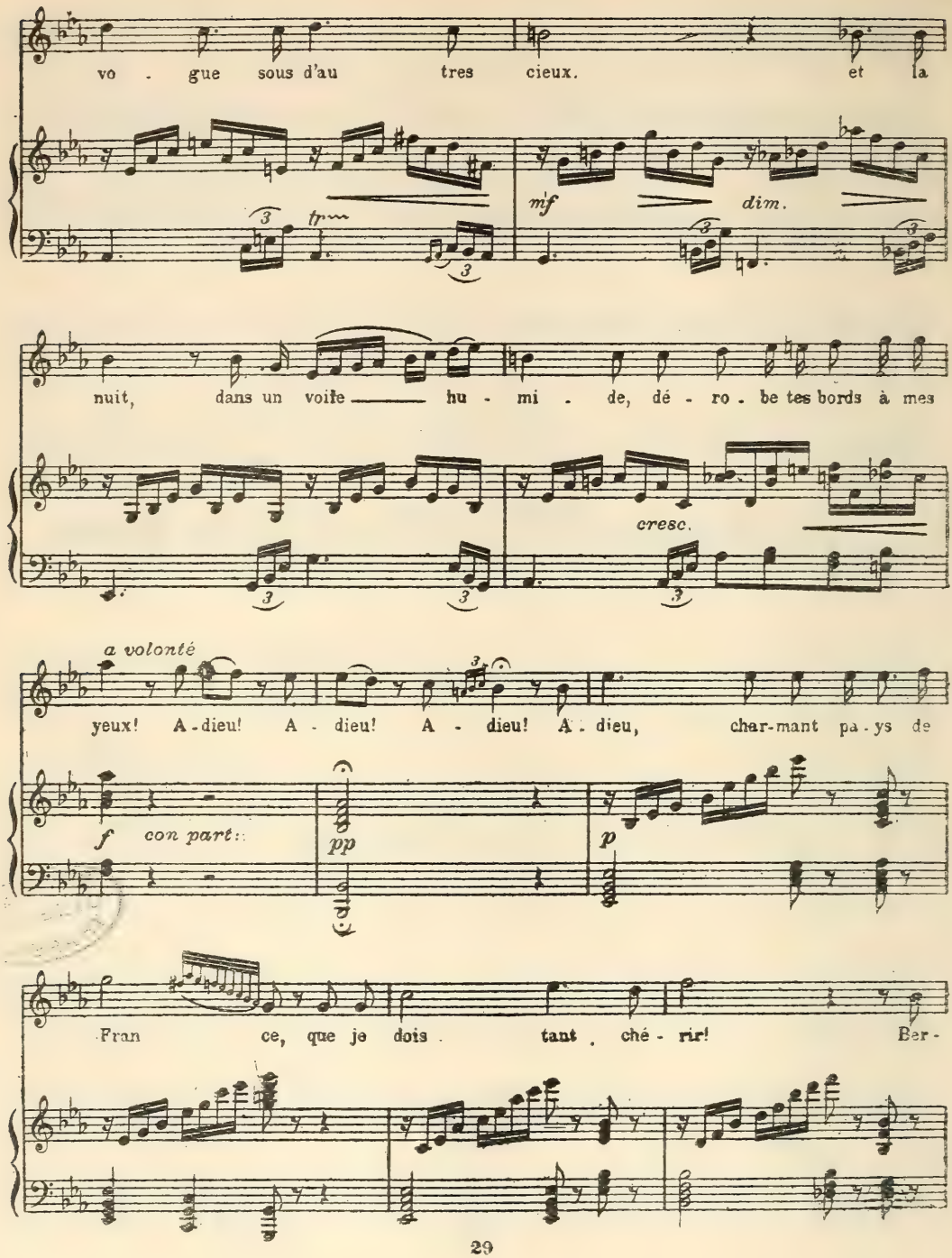
BOSTON PUBLIC LIBRARY


7
léger
rir!
Lorsqu'aux yeux du peu - ple que
f
p
ritard.
léger p
j'ai me, je cei - gnis les lis e - cla - tants il ap-plau-
p
dit au rang su - prê - - - me, moins moins qu'aux charmes de mon prin-
p
temps En vain, la gran-deur sou-ve - rai - - ne, m'at-
cresc.


8
tend chez le sombre E - cos - sais, je n'ai dé - si - ré d'é - tre-
cresc.
a volonté
rei - ne, que pour rè - gner sur des Fran - çais que pour
più f
ré - gner sur des Fran - çais Lorsqu'aux
yeux - du peu - ple que j'ai - - - me, Je cei - gnis les lis e - cla-


9
tants il ap-plau - dit au rang su - prê - - me, moins
p
p
ritardando
moins qu'aux charmes de mon prin - temps A-dieu charmant pa - ys charmant pa-ys de
più p
Premier Mouvement.
(avec abandon)
Fran - ce, que je dois tant ché - rir! Ber - ceau de mon heureuse en-
sempre p
plus agité
fan - ce, A-dieu! te quit-ter, c'est mou - rir! France, du milieu des a-
cresc.


10
lar - mes, la no - ble fil - le des Stu - arts, comme en ce
cresc.
f
cresc
f
jour qui voit ses lar mes, vers
toi, tour - ne - ra ses re - gards Mais,
f
Dieu, le vais - seau trop ra - pi - de, de ja
p agite


11
vo - gue sous d'au tres cieux. et la
tr
mf
dim.
nuit, dans un voile hu - mi - de, dé - ro - be tes bords à mes
cresc.
a volonté
yeux! A - dieu! A - dieu! A - dieu! A - dieu, char-mant pa - ys de
f
con part:
pp
p
Fran ce, que je dois tant ché - rir! Ber -

12

ceau de mon heu-reuse en - fan ce, A

p

dieu! A - dieu! A - dieu! Te quit-

plus agité

cresc.

f

ter, c'est mou-rir! Te quit - ter, c'est mou-rir! Te quit-

p

cresc.

cresc.

ter, te quit-ter, te quit-ter, c'est mou - rir, te quit - ter, c'est mou-

f

13

rir! Te quit-ter, cest mou - rir! Te quit-ter, c'est mou-

p *cresc.*

rir! Te quit-ter, te quit-ter, c'est mou - rir, c'est mou - rir! Te quit-

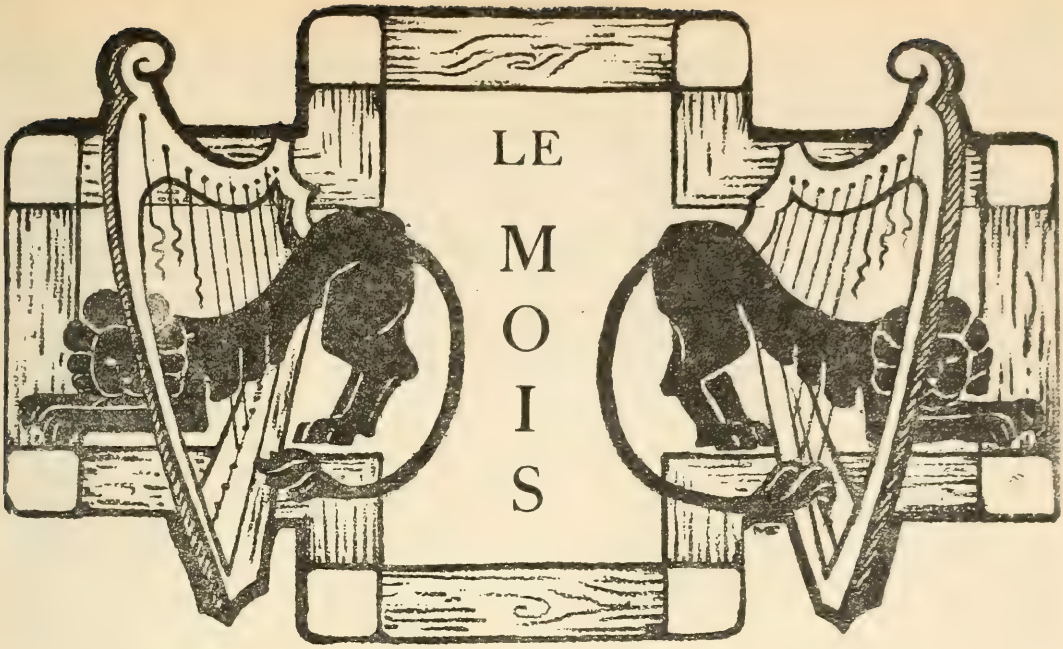
f

ter, te quit-ter, c'est mou - rir!

a volonté

ff *ff*

p *f*



Les Théâtres

OPÉRA-COMIQUE. — THÉATRE DES ARTS. — THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

La lourde griffe de Wagner revient s'abattre sur la musique française : voyez quelle part léonine s'est taillée ce tyran dans le présent numéro de cette Revue et à quel humble laconisme la commémoration de son centenaire réduit aujourd'hui les propos d'actualité !

Or nous entrons, précisément, dans la période fiévreuse où l'activité musicale s'exaspère et où tous les thèmes de la grande symphonie annuelle de Paris reviennent et se superposent dans le contrepoint d'un tumultueux allegro final. Comment résumer sans trahison tant de valeureux efforts ?

Ne faudrait-il pas de nombreuses pages pour commenter ce *Pays* qui semble éveiller sur son passage plus de respect que d'amour — injure aussi sanglante pour une partition que pour une femme — et qui pourtant mériterait un peu plus de tendresse. De tous les compositeurs ayant fait valoir leurs droits à l'héritage intellectuel de César Franck, Guy Ropartz, breton déraciné, est peut-être celui qui éprouve le plus de peine à étouffer les révoltes de sa sensibilité et à suivre les sublimes règles de l'Ordre. On devine chez l'austère symphoniste une sorte d'ingénuité et d'abandon, sévèrement réprimés par une forte discipline morale, et une crainte de la laideur que ses confesseurs doivent certainement lui reprocher comme une faiblesse un peu puérile. Quelles savoureuses pages aurait pu nous donner cet artiste s'il avait compris, en lisant Moussorgsky, Debussy ou Strawinsky la vanité du préjugé de la " grande musique " ! Il y a quelque chose, en effet, de très supérieur à la grande musique : c'est la musique tout

court, mais c'est là une de ces vérités terre-à-terre que l'on n'avoue pas volontiers dans les milieux affamés de sublime.

Or, M. Guy Ropartz travaille incontestablement dans la grande musique. Son " Pays " est un modèle du genre. Le sujet en est hautain et épuré, comme il convient. Aucune concession au pittoresque, à la fantaisie ou à l'intérêt anecdotique. Une simple étude psychologique mettant aux prises deux amants, qui ne sont pas des créatures vivantes, qui sont des principes, des entités, qui sont la Bretagne et l'Islande, qui sont la lande et le fjord ; un immense duo de séparation en trois actes. Deux chanteurs et l'orchestre occupent seuls l'attention du spectateur. On pourrait se passer des beaux décors d'Albert Carré. Pas d'action ; on sait, au lever du rideau, que la Bretagne arrachera son enfant à l'Islande et nulle contingence ne vient troubler le lent progrès de cette reprise. C'est de la belle tragédie d'âme dans toute sa noblesse schématique et théorique, destituée, hélas, de son poignant intérêt humain. Il arrive toujours un instant — Pascal l'a noté avec quelque brutalité — où les conceptions trop hautaines entament avec le simple bon sens une lutte inégale. Comment compatir au chagrin de ce Paimpolais qui, pour l'amour de Botrel, abandonne lâchement une délicieuse femme qui lui a sauvé la vie et va lui donner un enfant, alors que rien ne l'empêche, comme l'a paisiblement observé M. Reynaldo Hahn, d'accomplir avec elle en Armor un agréable voyage de noces qui mettrait tout le monde d'accord ? Et comment s'intéresser longtemps à cette amoureuse délaissée qui, tout en suivant de l'œil le fuyard qui détale au triple galop, explique longuement au public indigné qu'il est des considérations ethniques assez puissantes pour excuser un départ aussi cavalier. Tout cela est trop beau pour les pauvres gens que nous sommes et il faut bien songer un peu que la clientèle d'un théâtre n'est pas exclusivement composée de surhommes.

La musique se maintient également à la même altitude. Elle aussi tient à afficher des aspirations élevées. Elle est d'ailleurs bien supérieure au livret, saine, riche et bien à l'aise dans cette instrumentation grasse et pleine des wagnériens à qui César Franck a donné des leçons d'harmonium. Touffue sans obscurité, pétrissant d'une main ferme une belle pâte harmonique, dense et élastique, elle se meut avec facilité au milieu des cadences évitées, des résolutions exceptionnelles et des altérations d'un héroïsme consacré. C'est vraiment de la très belle matière musicale, un peu lourde peut-être dans son homogénéité volontaire, mais réellement généreuse. Il est impossible à un musicien de ne pas la caresser de l'œil avec satisfaction du premier accord au dernier. Ah ! si l'on pouvait, un jour, laïciser M. Guy Ropartz....

Un acte exagérément gracieux de M. Lattès est associé, sur l'affiche de l'Opéra-Comique, aux destinées du " Pays ". Les gens bien informés vous diront que l'auteur est un tout jeune homme: à d'autres! Les jouvenceaux d'aujourd'hui n'écrivent pas de cette façon. Cette musique a été composée par un contemporain de Léo Delibes. C'est tout simplement une nouvelle Affaire Rust par renversement. De même que les musicologues ont découvert qu'un petit-fils écrivait jadis la musique de son grand-père, des rats de bibliothèque nous dévoileront bientôt qu'un grand-père écrivit un jour la musique de son petit-fils.

Cependant, toujours infatigable, M. Jacques Rouché a exposé au feu de la rampe une nouvelle brochette de spectacles musicaux. L'un d'eux, tout à fait exquis, *La Délivrance de Renaud*, a tenté. avec la complicité de MM. Laloy et Quittard, archivistes facétieux, de s'évader des dossiers musicologiques où il était enfermé : il y rentrera, à la page prochaine, par les soins de notre collaborateur Prunières, vigilant gardien de nos trésors historiques. La représentation d'un acte d'*Orphée* avec Mme Croiza vint ensuite nous proposer une énigme. Pourquoi accentuer la solennelle froideur des sanglots stylisés du chevalier Gluck en choisissant pour exprimer cette pompeuse affliction le plus glacial des Orphées ? Est-ce de la critique en

action ? M. Rouché serait-il sournoisement picciniste ? On pourrait le croire en constatant le tour pendable qu'il vient de jouer aux gluckistes en enfermant ainsi leur grand homme dans un appareil frigorifique, sous prétexte de le mieux conserver.

La soirée s'aggravait de "*Chanteries*" que Mme Yvette Guilbert est seule à trouver "*curieuses*". Il n'est pas curieux du tout de voir une artiste miraculeusement douée par la fine et légère gaieté gauloise s'essouffler à traduire des impressions religieuses et tragiques. Cette aberration est parfaitement classique dans le monde des théâtres où, seule, une artiste qui ne chercherait pas à se révolter contre sa nature deviendrait l'objet de la curiosité universelle. Enfin un divertissement espagnol, fougueusement piétiné par des indigènes, emportait dans son rythme souverain les inquiétudes, les scrupules et les objections qu'avaient fait naître les autres parties du spectacle dans l'esprit des auditeurs méditatifs.

Et voici qu'il me reste bien peu de place pour enregistrer le succès éclatant de *Pénélope* au Théâtre des Champs-Elysées. On peut bien l'avouer, maintenant, beaucoup de Fauréens redoutaient pour un maître glorieusement spécialisé dans la musique de chambre la témérité d'un début théâtral aussi tardif. Les jeunes prétendants souriaient de se voir opposer ce rival aux cheveux blancs qui saisissait avec tant de hardiesse tranquille le grand arc redoutable de la tragédie lyrique. Et, comme dans Homère, ils ont vu soudain le nouvel Ulysse brandir l'arme terrible, la tendre d'un bras vigoureux et décocher un trait qui atteignit la foule en plein cœur.

Cet exploit émerveille Paris. Il y a bien là, en effet, une manière de miracle. Rien dans le style de Fauré ne semblait prédestiner l'auteur de "Soir" à l'éloquence théâtrale. Ses goûts littéraires affirmés, l'intimité de son lyrisme, le charme confidentiel de ses harmonies précieusement ouvrées avec de secrètes subtilités d'écriture, la légère caresse de ses septièmes qui s'engendrent à l'infini, se résolvent l'une par l'autre et irisent la plus simple des mélodies, l'art raffiné qu'il apporte à incliner vers sa conclusion la souple arabesque d'un lied... tout cela pouvait-il passer la rampe ?

Et voici qu'en exaltant le verbe robuste et familier d'un collaborateur amical, la phrase musicale de Fauré s'est élargie, a pris une sobre gravité, a revêtu une sereine grandeur parfaitement scéniques ; son écriture serrée, sans perdre une parcelle de son élégance, s'est légèrement déclose, sa prosodie a deviné le ralentissement nécessaire et ses actes, devenus de grands "lieder" se sont terminés comme eux dans le plus tendre apaisement. Et les plus jaloux de ses admirateurs ont eu la joie de retrouver magnifiquement transfigurées dans une atmosphère de pur hellénisme, toutes les qualités qui avaient rendu si précieux à leur tendresse le charmeur de la Bonne Chanson.

L'œuvre est admirablement présentée. On sait que Mme Lucienne Bréval en fut la marraine ; le public n'a pas séparé dans le triomphe l'illustre tragédienne lyrique des deux auteurs devenus collaborateurs par ses soins. Cette création comptera d'ailleurs parmi les plus parfaites que l'éminente artiste ait eu l'occasion de réaliser jusqu'ici. Muratore fut un Ulysse inoubliable, justifiant les plus héroïques excès de la fidélité conjugale. Tous les rôles secondaires sont brillamment défendus et l'ensemble choral et orchestral merveilleusement précis. Le Théâtre des Champs-Elysées a remporté avec cette œuvre une victoire qui lui fait le plus grand honneur et honore avec lui toute la musique française.

Emile Vuillermoz.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro le compte-rendu des "NOCTURNES" de Claude Debussy, mis en scène par Fernand Ochsé et Loïc Fuller, au Théâtre des Champs-Élysées.

Le ballet de la délivrance de Renaud au théâtre des Arts

La *Délivrance de Renaud* que le théâtre des Arts vient de monter avec éclat appartient au cycle des ballets qu'on pourrait appeler *mélo-dramatiques*, en ce qu'ils se rapprochent singulièrement de la forme de l'opéra. Leur vogue fut de courte durée. Le premier en date, le Ballet d'*Alcine*, est de 1610, le dernier, l'*Avanture de Tancrède en la forêt enchantée*, est de 1619. Ils cédèrent la place vers 1620 à des ballets à forme de mascarades, plus ou moins dépourvus d'intrigues dramatiques. De tous ces ballets-opéras, la *Délivrance de Renaud* est le plus caractéristique et le plus facile à reconstituer. Un livret, orné de planches gravées reproduisant les costumes et les décors, donne le texte poétique et musical des récits et des chœurs. On trouve l'accompagnement instrumental des chants dans le VIIe livre des *Airs en tablature de luth* de Bataille et la Collection Philidor nous a conservé la plupart des danses et des entrées. Je me suis servi de ces divers éléments pour reconstituer la partition de l'antique Ballet du Roi Louis XIII que MM. Laloy et Quittard ont habilement adapté aux besoins d'une exécution moderne. Ils ont harmonisé et orchestré très heureusement les ballets et pratiqué avec adresse les coupures nécessaires pour assujettir l'œuvre à la loi de l'unité de lieu. L'action de la *Délivrance de Renaud* se déroulait en effet devant trois décors différents. Après que Renaud avait été enlevé par ses compagnons à l'amour de la magicienne Armide, le Palais enchanté disparaissait. On voyait alors s'avancer les soldats de Renaud qui cherchaient dans une forêt leur général perdu. Ils chantaient un chœur dont le texte rappelle ceux des opéras de Scribe :

Allez, courez, cherchez de toutes pars
Allons, courons, cherchons de toutes pars
Ce superbe Renaud. . . . . . etc.

Un mage qu'ils rencontraient en chemin leur annonçait que leur héros n'était pas " en servage ". Ils s'en réjouissaient en un grand chœur que MM. Laloy et Quittard ont réussi à conserver en le rattachant directement à la scène du départ de Renaud. Enfin le dernier tableau faisait paraître la tente de Godefroid de Bouillon au milieu de laquelle étaient assis un grand nombre de princes et seigneurs magnifiquement vêtus de robes de soie brochée d'or, qui se levaient pour danser noblement le Grand Ballet final. On voit que le spectacle de 1617 différait fort de l'adaptation de 1913.

Je n'aurai que des éloges à adresser aux danseurs qui ont exécuté avec beaucoup d'entrain et d'intelligence les entrées burlesques des démons d'Armide, ainsi qu'à l'orchestre conduit avec esprit et précision par M. Grovlez. Je reprocherai en général aux chanteurs une excessive monotonie d'accent. Le récit de la Nymphe qui, d'après le livret, sortait " échevelée et toute nue " de la fontaine enchantée, ne doit pas être dit en souriant. La naïade se dresse éperdue en face des chevaliers pour les conjurer de laisser Armide en repos. Une diction un peu dramatique serait de rigueur. J'en dirai autant du grand air d'Armide, chanté trop mollement et trop lentement à mon gré. Le décor de Drésa est délicieux, mais pourquoi M. Jacques Rouché qui cherche à reconstituer les danses et parfois même les costumes anciens, n'entreprend-il pas de nous restituer les étranges décors du temps ? Je ne puis m'empêcher d'être choqué en voyant des personnages Louis XIII évoluer au milieu d'une mise en scène de ballets russes. Ces petits défauts n'empêchent pas la représentation de la *Délivrance de Renaud* d'être une tentative artistique du plus haut intérêt et qui fait le plus grand honneur à l'éminent directeur du théâtre des Arts et à ses dévoués collaborateurs. Elle prouve qu'aux environs de 1617 les Guedron, les Boesset, les Bataille étaient bien près de trouver le secret de l'opéra français que le Florentin Lulli devait découvrir seulement un demi siècle plus tard.

Henry Prunières.

Les Concerts

La douceur hypocrite d'avril termine la saison des concerts dominicaux. Nous ne reparlerons donc plus des Concerts Colonne, et laisserons se reposer la gloire restée, — avouons le, les bras un peu ballants pendant cette dernière saison. Nul besoin de " trompettes tout au haut d'or pâmé sur les vélins ", ou plutôt l'or des trompettes se pâma sur les anciens noms pour ne pas se tromper.

Laissons aussi le déplorable " Cas Rust " qui mit aux prises ceux qui aiment la musique, sans morgue ni mauvaise humeur, avec ceux qui prennent soin des maîtres en préparant leur propre apologie — c'est excellent pour donner le ton aux " dernières paroles ".

Le seul côté ironique dans cette histoire est qu'elle rajeunit Beethoven !... Il y prend figure de jeune révolutionnaire auquel on oppose le vieux professeur qui-ne-se-trompe-jamais. Pour un peu on lui reprocherait d'avoir écrit les derniers quatuors. N'insistons pas ! la race des " Rust " est innombrable, en ce qu'elle représente ce besoin de médiocrité qui ne mourra jamais. Constatons tranquillement qu'il y a, de temps en temps, quelques Beethoven pour remettre toute musique au point.

D'autre part, plus nous allons, plus on dirait vraiment que le fait d'aimer la musique n'est possible qu'en de certains milieux, délicats et filtrés ? Ce n'est pourtant pas l'aimer que de n'aimer qu'une façon d'en faire ? Et pourquoi tant d'hypocrisie ? Ne peut-on admettre plus simplement qu'on aime très peu la musique sur notre vaste terre ? Est-ce d'avoir trop sollicité cet amour que la musique finira, non pas par en mourir, mais par se raréfier jusqu'à devenir une occupation aussi parfaitement chimérique que la recherche de la pierre philosophale.

A une époque comme la nôtre, où le génie des mécaniques atteint à une perfection insoupçonnée, on entend les œuvres les plus célèbres aussi facilement que l'on prend un bock, ça ne coûte même que dix centimes, comme les balances automatiques. Comment ne pas craindre cette domestication du son, cette magie qui tiendra dans un disque que chacun éveillera à son gré ? N'y-a-t-il pas là une cause de déperdition des forces mystérieuses d'un art qu'on pouvait croire indestructible ?

Comment ne pas regretter les délicieux coureurs de route, diseurs de ballades, ménestrels au bon gosier qui gardaient ingénument la beauté des légendes, sans songer à en tirer d'autre profit que le pain quotidien. Maintenant on en tire des opéras où il y a assurément plus de musique, c'est-à-dire qu'elle fait plus de bruit ; cet inconvénient est compensé par une grande richesse de mise en scène.

Nous avons aussi le " drame lyrique " qui emprunte également aux légendes... Reste à savoir si nos âmes sont suffisamment légendaires ? En somme nous n'avons peut-être pas encore trouvé la forme lyrique répondant à notre présent état d'esprit.

L'erreur fondamentale vient de ce qu'il fallait considérer Wagner comme la géniale conclusion d'une époque et non comme un chemin ouvert sur l'Avenir ! Rendre le développement symphonique responsable de l'action dramatique n'était qu'un pis-aller qui n'a jamais

bien servi que Wagner et la pensée allemande. En l'adoptant, notre besoin de clarté ne pouvait que s'y affaiblir et même s'y noyer.

C'est pourquoi nous piétinons sans savoir exactement où nous allons. Plusieurs routes s'offrent pourtant à nous, où nous pourrions retrouver la trace, encore fraîche, de ce que nous avons égaré de la pensée française.

Nous ne parlerons de la musique dite "futuriste" que pour fixer une date... Elle prétend rassembler les bruits divers des modernes capitales dans une totale symphonie, depuis les pistons des locomotives jusqu'à la clarine des raccommodeurs de porcelaine. C'est très pratique quant au recrutement de l'orchestre ; seulement ça atteindra-t-il jamais à la sonorité, déja satisfaisante, d'une usine métallurgique en plein travail ? Attendons sans sourire, en pensant quel effet pourrait bien produire le final du Crépuscule des Dieux sur un de ces ménestrels que nous évoquions tout à l'heure.

Ces réfléxions manquent de gaieté et il est étrange que les fantaisies du Progrès vous amènent à devenir conservateur. Qu'on se garde bien d'en conclure à une déchéance quelconque. Mais prenons garde à la mécanique qui a déja dévoré tant de belles choses. Et si l'on veut absolument satisfaire ce monstre, abandonnons-lui le vieux répertoire !

* * *

Après un concert inaugural où l'on pouvait comparer les diverses manières de conduire l'orchestre, les concerts que M. Gabriel Astruc a organisés concurremment avec les représentations du Théâtre des Champs-Elysées, affirment décidément un effort qu'il faut joyeusement fêter, pour ce que la musique y est vraiment chez elle et n'a plus cet air "invité" qu'on l'oblige si souvent à prendre. Pourquoi l'acoustique est parfaite, la jeunesse, l'entrain de l'orchestre et de son chef, D. E. Inghelbrecht, admirables, sont des questions dont nous reparlerons une autre fois. M. G. Astruc n'a pas eu peur, voilà tout !

Avec une charmante audace, Monsieur D. E. Inghelbrecht s'est entouré de collaborateurs conscients de leur devoir. Alors, comme tout se tient, les chœurs chantent juste... Nous savons bien qu'un chef d'orchestre enthousiaste, des chœurs savamment entraînés ne devraient pas être comme autant de miracles !... Et pourtant !

Si cela continue, et il faut que cela continue, on peut espérer beaucoup d'un pareil ensemble où le principal devoir semble être d'aimer la musique, d'abord !

Il y a beaucoup à dire sur ces concerts ; qu'on nous excuse si nous avons tenu à en saluer les promoteurs avant que de parler des éminents directeurs d'orchestre qui sont venus en rehausser l'intérêt. Nous n'y manquerons pas dans la suite.

Claude Debussy.

Le cas Rust

Nous avons reçu la lettre suivante que nous nous empressons d'insérer :

Cher Monsieur,

Voulez-vous avoir l'obligeance d'annoncer aux lecteurs de la Revue que je prépare une édition des œuvres d'A. Rust, d'après les manuscrits authentiques de la Bibliothèque de Berlin.

Veuillez bien..... **Vincent d'Indy.**

Nous ajoutons que notre Directeur est lui-même parti pour Berlin afin de consulter sur place les autographes du vieux maître de chapelle. L'Affaire Rust, en effet, intéresse à la fois la musique et la musicologie, et les efforts combinés de l'art et de la science documentaire sortiront victorieux de cet imbroglio. **La Rédaction.**

A propos des " Évocations "

On sait qu'il est de bon ton, dans certains milieux turbulents, de juger la *Société Nationale* comme une institution périmée, décrépite, totalement inapte à mettre au jour quelque œuvre musicale de valeur. Il y a pourtant moins d'un an — exactement le 18 mai 1912 — " ce pelé, ce galeux d'où venait tout le mal " fit entendre en son concert annuel d'œuvres d'orchestre, le plus vilipendé de tous ses concerts, un ouvrage d'Albert Roussel, dont l'audition constitua à elle seule un petit et même un grand événement.

Tout ce qui compte dans le monde musical et dans la critique se trouva d'accord pour reconnaître dans ces magistrales *Évocations* une manifestation artistique exceptionnelle, suffisant à classer son auteur au premier rang de nos jeunes compositeurs français. Les petites perfidies d'usage allèrent leur train ; du jour où il fut impossible de dénier à Albert Roussel au moins un peu plus que du talent, on cessa de le compter au nombre des élèves de Vincent d'Indy, avec lequel il n'avait guère travaillé que pendant une douzaine d'années (juste le temps qu'il faut pour parcourir toutes les tonalités, à raison d'une par an). On loua avec ostentation son écriture orchestrale pittoresque et colorée, son exotisme de bon aloi, à seule fin de bien établir qu'il n'avait évidemment rien appris rue Saint-Jacques, ainsi que le doit tout esprit " moderne " et " libéré ". Enfin, ce fut la gloire, et, pour une fois, une gloire solide et justifiée pleinement. De fait, l'audition à la *Société Nationale* avait été extrêmement satisfaisante. Les chœurs formés d'éléments intelligents et bien stylés, volontaires ou professionnels, avaient excellemment rendu ce paroxysme de grandeur, de passion et de lumière, par quoi la dernière de ces trois pièces symphoniques, *Au bord du fleuve sacré*, se classe très loin et très haut, en dehors et au-dessus de toute la floraison musicale de notre jeune école, depuis l'aurore du XXe siècle... et même un peu plus de temps. Sous la direction tour à tour vigoureuse et subtile de M. Rhéné-Baton, l'orchestre, sans atteindre l'homogénéité parfaite d'une phalange d'artistes qui eussent été accoutumés à opérer ensemble, avait donné un magnifique effort, en faisant ressortir l'opposition existant entre le sombre tableau des *Dieux dans l'ombre des cavernes*, grandiose, sauvage, tumultueux, et la coquette *Ville rose*, qui égaie cette sévérité voulue, en remplissant le rôle classique du *Scherzo* dans cette véritable symphonie parfaitement organisée.

Car (on se garda bien de le dire, les uns parce qu'ils ne le virent pas, les autres parce que cela gênait leur petit jeu de détraque-tout) ce qui fait la haute valeur du magnifique triptyque

des *Évocations*, c'est par-dessus tout l'équilibre impeccable et la robustesse de sa construction thématique et tonale. Il y aurait quelque pédantisme à en étaler ici le plan détaillé : qu'on veuille bien nous croire quand nous affirmons la rigoureuse coordination de ce plan, dont on pénètre de mieux en mieux tous les éléments, au fur et à mesure qu'on examine l'œuvre de plus près et qu'on l'entend à nouveau.

Donc, l'audition du 18 mai 1912 eut un retentissement considérable : l'époque des vacances approchant, l'on se sépara avec le doux espoir que, dès la rentrée, au début de cet hiver, nos grandes sociétés de Concerts se disputeraient l'honneur de réserver aux *Évocations* la plus belle place sur leurs programmes, en pleine saison, au meilleur moment, avec la double audition de rigueur lorsqu'il s'agit d'une œuvre de cette valeur, dont le maintien définitif au répertoire s'impose.

On est un peu surpris de constater que cet espoir fut loin de se réaliser. Non seulement les Concerts-Lamoureux ne nous ont donné qu'une seule audition des *Évocations*, et dans des conditions de mise au point qui, du côté des chœurs surtout, laissait beaucoup à désirer ; mais cette unique audition a eu lieu en fin de saison, huit jours avant la clôture, le 30 mars, dimanche de Quasimodo, en pleines vacances de Pâques, au moment où Paris est vide. Il paraît même que, sans la fermeté de l'auteur, on eût fait subir une grave mutilation à son œuvre : la suppression de la pièce avec soli et chœurs, tout simplement.

C'est pourquoi, il nous paraît juste de ne nous associer aucunement au débordement de congratulations par lequel on a coutume d'accueillir " l'effort si méritoire " des " zélés collaborateurs de l'art ", lorsqu'ils font à un " jeune " le grand honneur de l'admettre à figurer sur un de leurs programmes dominicaux. Bien au contraire, il nous paraît salutaire de dire ici tout haut ce que beaucoup pensent tout bas : de l'audition des *Évocations* qui vient d'avoir lieu aux Concerts-Lamoureux, le mérite revient surtout à l'auteur de cette œuvre qui s'affirme de plus en plus comme tout à fait hors de pair. Si nous n'avions pas Albert Roussel, il manquerait quelque chose à l'art musical français : le triptyque des *Évocations* en est la preuve manifeste. Large, grand, nettement édifié et pittoresquement réalisé, il brille aujourd'hui d'un éclat incomparable au sommet de notre école symphonique contemporaine. Ce ne sont plus ces visions maladives et tarabiscotées de quelque Orient de fumerie ou de paravent : c'est bien la magistrale " évocation " de l'Inde, encadrée dans la plus pure forme musicale, aveuglante de clarté mélodique, infiniment riche de rythme, sans nulle recherche, vigoureuse et passionnée dans l'expression, sans que rien y trouble l'ordre intégral de la traditionnelle construction.

L'auditoire a subi tout cet ordre et toute cette beauté, alors même qu'il n'en pouvait pénétrer la subtile ordonnance en une seule exécution, assez homogène en ce qui concerne l'orchestre, mais insuffisante de la part des chœurs.

Pour donner un débouché à l'activité gutturale rétribuée des choristes, M. Chevillard avait inscrit à son programme un autre ouvrage avec chœurs..., la *Neuvième Symphonie*, seulement ! Tous les musiciens se souviennent que les 14 et 19 mars, Vincent d'Indy avait donné, avec les éléments forcément restreints de la *Schola*, deux auditions du chef d'œuvre de Beethoven. Ces deux auditions inoubliables ont révélé dans cet ouvrage des beautés à peine entrevues jusqu'alors. Nous eussions voulu retrouver, le 30 mars, quelque chose de l'impression profonde, de la claire compréhension, de la vivante émotion que Vincent d'Indy avait su rendre sensibles et accessibles à tous. Est-ce la hâte de la " fin de saison " ou l'insuffisance de la préparation ? Toujours est-il que, ce jour-là, la malheureuse *Neuvième* appelait la " clôture " à grands cris.

Cette clôture est maintenant consommée. Nous serons heureux si les enseignements qui se dégagent de cette dernière saison portent leurs fruits l'hiver prochain.

Auguste Sérieyx.

Music-halls et Cabarets

Une des scènes les plus joyeuses du *Cyclope*, le drame satyrique d'Euripide, est celle où le monstrueux berger, ayant vidé d'un trait l'outre de vin offerte par Ulysse, voit tournoyer devant lui le ciel confondu avec la terre, et prenant Silène pour le divin échanson Ganymède, l'entraîne vers la hutte malgré ses cris d'effroi. La revue du Théâtre Femina nous montre un brigadier de notre police qui commet la même erreur, et l'agent qui en est victime, trop respectueux de la discipline pour protester de son identité, répond modestement, à son chef qui loue son beau visage : " Non, seulement un peu chiffonné ". Moins exacts que le tragique grec, MM. Rip et Bousquet attribuent à l'opium un trouble des sens dont l'alcool est seul capable ; mais il leur sera beaucoup pardonné pour avoir présenté une lampe de fumerie et une pipe authentique, encore que maladroitement maniée ; pour avoir flétri dans leurs couplets les méfaits de la morphine et de la cocaïne, autrement graves en effet ; surtout pour avoir confié le rôle de l'agent docile au bon Louvigny, et celui du brigadier au grand artiste Signoret, lui donnant ainsi occasion d'ajouter, à ses créations nombreuses et inoubliables, celle d'une extraordinaire figure d'abruti extasié qui poursuit en titubant son rêve et débite d'une voix flûtée de vagues sornettes dont son ignorance défigure les mots prétentieux. Ce sont de tels détails qui ajoutent à la plus arbitraire fantaisie l'accent de vérité sans quoi le rire est fugitif. Combien en effet, de ceux qui "se mettent ", comme ils disent, à quelque drogue nouvelle, en espèrent justement les imaginations dont leur esprit grossier est à jamais incapable ! Combien, en témoignage de leur béatitude supposée, récitent, sans voir le sourire discret des initiés, les souvenirs disjoints de lectures mal comprises ! Combien, parmi les fumeurs d'opium, surtout parmi les priseurs de cocaïne, les piqueurs de morphine, les buveurs d'éther, sont gardiens de la paix, pompiers, ronds de cuir, ou bien encore promeneuses, marcheuses, entraîneuses, éclaireuses, allumeuses, et feraient mieux de s'en tenir à l'excitation efficace du champagne ou de l'absinthe !

Le Théâtre Femina n'est pas un music-hall par destination. Aussi sa revue annuelle est elle, en raison d'une scène plus étroite, d'une machinerie plus simple, et d'un auditoire plus choisi, astreinte à réduire le spectacle et à développer au contraire les scènes, dont l'interprétation devra être de premier ordre. Devant un public averti rien n'est perdu, pas même le salut discret, assuré néanmoins et circulaire, dont M. Signoret, sous la jaquette en tutu prolongée de notre arbitre des modes, souligne les mots les plus brillants de sa conférence : car tous ceux qui sont là, ou peu s'en faut, connaissent l'original, et on ne serait pas surpris de rencontrer, au milieu de ces habits fleuris, André de Fouquières lui-même, souriant de se voir aussi justement observé. Quant aux femmes, il ne suffit pas qu'elles soient, comme au music-hall, agréables au regard ; il leur faut aussi le talent ; témoins Mlle Pomponnette aux jambes dévergondées ; Mlle Edmée Favart, reine du sourire, qui conduit délicatement une voix claire

comme un chant d'alouette ; Mlle Régine Flory, de qui la grâce mordante se manifeste aussi bien par les couplets osés de l'allumeuse condamnée à l'éternelle attente, que par l'onduleuse coquetterie de Paméla ou les torsions incroyables et toujours équilibrées de la danseuse égyptienne. Quel poète célèbrera, ou quel magicien dénommera le lutin embusqué en ce corps toujours vibrant comme une flamme mince et pâle ? Lutin moderne, lutin de Paris, ironique, lassé, abusif, attendrissant par son espièglerie même, fantasque, impudique, informé, qui gambade sur le faisceau des projecteurs comme ses frères d'autrefois chevauchaient les rayons de la lune, et butine aux coupes de cristal plutôt qu'aux calices des fleurs ? Civilisation puissante et ville digne de gloire, qui peuvent donner naissance, comme le marécage aux bulles lumineuses, à des émanations aussi légères, fragiles, inconstantes et surnaturelles !

Cependant, profitant d'une soirée vacante, les maîtres d'hotel, valets et femmes de chambre de ces élégants spectateurs, de même que les coiffeurs, pédicures, manucures, électriciens, chauffeurs, cavistes et plombiers du quartier, peuvent, en quelque salle spacieuse comme un manège, non loin de la place de l'Etoile, applaudir à la contrefaçon d'un ballet oriental, telle à peu près qu'on la donne, sans excepter la très valable étoile, en nos théâtres de préfecture, ainsi qu'aux prouesses d'équilibristes toujours pareillement habiles, aux notes filées d'un chanteur à voix, et aux facéties de quelques comiques, dont l'un, Dufleuve, mérite d'être mis à part et remporte un succès exceptionnel pour cette histoire qu'il feint de conter et qui n'est qu'un tissu des axiomes habituels au parler sentencieux des classes ouvrières : " Ça peut aller, mais il faut avoir l'habitude, ça vaut mieux. C'est le tout que d'y penser. Quand il n'y a pas moyen, il n'y a pas moyen. Il faut bien que sa marche. Il n'est rien tel que de s'entendre. " Un rire immense s'élève comme une houle et se brise aux charpentes ramifiées ; il n'est pas un visage bruni, maigri ou soucieux qui ne s'éclaircisse ; le peuple de Paris est un bon peuple, qui ne demande qu'à s'amuser de ses propres travers.

Louis Laloy.

La Province

LETTRE DE MARSEILLE

L'Association des Concerts Classiques de Marseille, sous l'impulsion de son nouveau Directeur et Chef d'Orchestre, a donné, cette année, des résultats dont la cause de l'art sérieux a largement bénéficié. Il n'est pas inutile de les signaler, car ils démontrent ce qu'on peut faire, en province, avec des idées justes, de la volonté dans l'esprit de suite, pour les faire prévaloir et de l'énergie pour éviter toute défaillance.

Musicien formé à bonne école, — *La Schola*, — où, élève de choix, il devint professeur, puis Directeur des classes d'ensemble vocal et instrumental, ensuite fondateur des *Concerts Historiques* de Nantes, — M. de Lacerda, fils de l'extrême sud, attiré par le soleil du midi, est venu sur les bords de la Méditerranée, après de belles campagnes artistiques au Kursaal de Montreux, où la direction de ses concerts symphoniques fut très remarquée.

Artiste convaincu, au goût sûr, sachant être éclectique dans la conception de ses programmes, s'entendant au maniement de l'orchestre, M. de Lacerda a le don précieux de savoir intéresser ses instrumentistes par des répétitions qui deviennent des leçons utiles, et préparent ainsi de bonnes exécutions.

Le nombre des concerts donnés, durant la saison écoulée, a atteint le chiffre de 23. Deux concerts supplémentaires, sont venus augmenter la série, le premier sous l'étiquette de *populaire*, et le second pour encadrer le passage à Marseille du violoniste Kreisler.

Une constatation à faire c'est que le nombre des solistes de marque et des étoiles n'a rien eu d'excessif. C'est donc, le plus souvent, le goût de la musique pure qui a réuni ces grands auditoires de la salle Prat qui atteint les plus vastes proportions, et dont un orgue puissant occupe le fond.

Faire un peu de statistique n'est peut-être pas sans intérêt. Parmi les œuvres jouées, figurent la plupart des Symphonies et Ouvertures de Beethoven ; un grand nombre de celles de Mozart ; trois symphonies de Haydn ; celle en *ré majeur* de Ph. Em. Bach ; la symphonie en *ut majeur* de Dittersdorf ; l'*Inachevée* de Schubert ; celle de César Franck ; la IIIme symphonie de Schumann ; la symphonie en *la* de M. Witkowski ; des œuvres diverses de Lalo, de d'Indy, de Berlioz, de Borodine, de Rimsky-Korsakow, de Tschaïkowski, de Glazounow, de Brahms, de Saint-Saëns, Fauré, Duparc, Debussy, etc. etc.

Le chiffre des premières auditions s'est élevé à 61. Il est éloquent pour témoigner du travail et de l'entraînement d'un orchestre qui avait beaucoup vécu, jusque là, sur le répertoire courant.

A Wagner, toute une séance a été consacrée, avec des fragments de *Tannhauser*, *Lohengrin*, *Tristan et Iseult*, *Les Maîtres-Chanteurs*, *Parsifal*, *L'or du Rhin*, *Le Crépuscule des Dieux*, *La Walkyrie*.

Et maintenant, la belle innovation à signaler est la formation des Chœurs, due à l'initiative du Président d'Honneur de l'*A. des Concerts Classiques*, M. Paul Fournier, dont l'appui et le dévouement sont toujours acquis aux intérêts de l'art sérieux, comme à comme à tous ceux des causes nobles et élevées.

Grâce à cet apport nouveau, il a été possible d'aborder le répertoire des œuvres chorales chantées tantôt *a capella*, tantôt avec accompagnement d'orgue, et enfin avec le concours de l'orchestre.

A cette triple tâche, M. de Lacerda a apporté, avec un zèle ardent, les réserves de son expérience et de son talent. Quatre séances ont pu être ainsi consacrées à initier de grands auditoires aux beautés de chefs d'œuvre qui leur étaient inconnus. La liste en est longue. Nous citerons parmi les plus goûtés : *La Déploration de Jephté*, de Carissimi ; l'*Ave verum*, de Mozart ; l'*Alleluia du Messie*, de Haendel ; l'*Incarnatus* et *Crucifixus* de la Messe en *si mineur* de Bach ; le *Chant Elégiaque*, de Beethoven ; le Psaume CL, de Franck ; l'*Enchantement du Vendredi Saint*, extrait du *Parsifal* de Wagner, etc. etc.

Tout cela représente un effort des plus sérieux, un travail considérable. Nous avons dit à qui en revenait le mérite, et il semble bien qu'après avoir pris connaissance de l'aperçu de ce mouvement artistique, on pourra convenir que les fils de Provence donnent ainsi un bel exemple de féconde décentralisation. Ils sont ainsi toujours les continuateurs de ces fils de la Grèce qui déposèrent sur les rives du golfe de Marseille la semence du Beau. Il y va de leur honneur de ne pas la laisser s'épuiser par faute de culture. On voit qu'ils l'ont compris.

J. Goudareau.

Belgique

La saison s'achève. Elle fut quelconque, et plutôt mauvaise en ce qui concerne les compositeurs belges. Il suffit, pour s'en rendre compte, de parcourir le bilan 1912-1913 du Théâtre Royal de la Monnaie, que publie l'*Eventail* du 4 mai. " Elle " (la saison) dit le journal, " a été féconde et laborieuse au point de vue artistique, mais au point de vue de l'exploitation, elle a été plus difficile que les précédentes. " Toutefois, MM. Kufferath et Guidé ont lutté, ils ont donné un total de deux cent septante-deux représentations. Ils ont monté quarante-huit ouvrages, dont quatre créations : *Les Enfants Rois*, le *Chant de la Cloche*, *Kaatje*, et le *Jardin des délices*, ballet en un acte ; et quatre nouveautés : *Roma*, *Proserpine*, *La Fille du Far-West*, *Le Spectre de la Rose*. Au répertoire ont figuré douze compositeurs français, six allemands, quatre italiens, cinq belges. Il nous paraît que nous sommes donc toujours en droit de plaindre les musiciens nationaux, et que le problème soulevé par notre *Enquête* reste posé.

Les journaux ont annoncé que la partition de Victor Vreuls " *Olivier le Simple* ", sur un poème de M. J. Delacre, a été lue devant MM. les Directeurs de la Monnaie, et qu'elle a laissé aux auditeurs la meilleure impression. Est-ce à dire que nous verrons cette belle œuvre aux affiches de 1914 ? Peut-être ! En tous cas, nous le souhaitons vivement.

Le dernier concert Ysaye était réservé à la musique moderne française. Le maître Vincent d'Indy le dirigea. Un public enthousiaste ovationna longuement le maître et ses collaborateurs, Raoul Pugno et Mme Croiza, rendant un nouvel hommage à l'Ecole française toute entière.

Le cycle des concerts Ysaye devait se clôturer par un *Festival Belge*. Aura-t-il lieu ? Ou faudra-t-il encore que l'on y renonce, comme ce fut le cas, naguère, lorsque M. Félicien Durant composa tout un programme d'œuvres nationales ? — Le concert d'orchestre de la Société Nationale des compositeurs belges est remis à date ultérieure... Mais pourquoi donc s'obstine-t-on à ne produire nos musiciens que tout à la fin de la saison ? Le manque d'empressement, l'indifférence, l'abstention, du public s'expliquent : beaucoup de citadins ont fui déjà vers des séjours de fraîcheur et de calme.

— A la Société Internationale de Musique, groupe de Bruxelles, M. Maurice Dambois, violoncelliste, Mlle Elisabeth Melsonn, cantatrice, accompagnée par Charles Hénusse, ont donné une très intéressante séance de musique ancienne et moderne. — L'audition, sous les auspices de S. I. M., consacrée à la jeune école musicale espagnole moderne, a suscité l'attention. Nous découpons ces compte-rendus dans les journaux quotidiens *Le Soir et l'Indépendance Belge*.

" Le poète René Lyr a parlé, en la salle Patria, de la jeune école musicale espagnole moderne.

" Au moment où, dit-il, l'Espagne connaît une renaissance, qui semble aussi l'avènement " des esprits à l'idée de liberté et de conscience collectives, une pléiade de jeunes compositeurs " lutte, par delà les Pyrénées, pour reconquérir l'originalité de l'art musical, originalité perdue " par deux siècles d'influence romano-italienne. Ils vont puiser dans le folklore extraordinaire- " ment riche des quarante-neuf provinces, ils expriment, dans la forme moderne, l'inspiration " populaire, qui se souvient des chants venus d'Arabie. Leurs œuvres en ont comme un " parfum subtil et rare d'Orient.

" Le conférencier termine par un parallèle avec nos musiciens dédaignés dans leur patrie " et qui attendent aussi la consécration de l'étranger. "

" Cet éloquent plaidoyer fut chaleureusement applaudi par une salle archi-comble. Les " excellents virtuoses et artistes ci-dessus nommés l'illustrèrent d'exemples musicaux excellem- " ment choisis.

" La " Sonate pour violon et piano ", de J. Pahissa, a des qualités évidentes. Le " caractère espagnol ne s'y trahit pourtant pas entièrement. " Montañera ", paysage pour piano " de M. Falla, se ressent des conquêtes du debussysme. Les " Colombes " et " Chinoiseries ", " deux pièces pour chant du même auteur, sont curieuses et originales. Les " Danses espa- " gnoles ", de E. Granados, sont de petits chefs-d'œuvre. Le n° 2 est particulièrement réussi. " Très caractéristiques aussi sont : " Esquisse andalouse ", de P. Morales, et " Sévilla " (suite " pittoresque), de J. Turina. Cette dernière pièce, que nous connaissions déjà par suite de son " exécution aux concerts de la Libre-Esthétique, est vraiment séduisante par sa couleur et ses " harmonies recherchées.

" M. J. Blanco-Récio s'est taillé un joli succès dans la " Sonate " de Pahissa, une " " Elégie ", de Guridi, et l' " Evocation " (sur un thème montagnard), de R. Villar, " l' " Humoresque ", de M. Falla, etc...

" M. Paul Perracchio fit admirer son toucher précis et son talent d'artiste dans les " œuvres pour piano déjà citées.

" Enfin, Mlle Julia De Mont obtint un succès non moins vif après avoir interprété : " La " Saison des semailles " (le Soir), de J. Guridi, deux mélodies de C. del Campo, " A onze " heures du soir ", de J. Frigola, et les pièces de M. Falla. "

Signalons encore le concert donné par Mlles Marguerite Laenen, pianiste, et Corinne Coryn, violoniste ; quatre œuvres de Paul Gilson furent excellemment jouées par Mlle Laenen : " Deuxième Suite ", " Rêverie ", " Marche Militaire ", " Improvisata ". Mlle Coryn, avec infiniment de charme, interpréta des pièces anciennes ; Mlle Laenen, des pages romantiques. Elles donnèrent aussi la sonate en si mineur de Samazeuilh.

Par MM. Léon Loicq, altiste, J. Mommaert, claveciniste, Kagan et Baulin, violonistes, Libotte, pianiste, avec le concours de Mlle Carreau, cantatrice, une remarquable séance de musique ancienne, dont le produit est destiné à assurer le séjour d'un jeune malade en Suisse. — Une audition d'œuvres de M. Raymond Moulaert, à l'Université populaire d'Ixelles, avec Mme J. Berry, MM. J. Janssens, F. Bourguignon et F. Charlier — un récital Georges Pitsch — un récital V. Buesst — la fête du XXVe anniversaire du Choral-Club, où triompha Charles Mélant, etc...

Le Waux-Hall ouvre ses portes à Pentecôte. L'orchestre sera dirigé par les " capel-meister " de la Monnaie : MM. Corneil de Thoran, G. Lauweryns et Van Hout. C'en est fait. Fuyons l'air enfumé des villes. Au bord des nids, de l'aube à la vêprée, s'égoutte une musique sans art et sans mesure ; le vent harpège, dans les feuillages, des accords fous, dédaigneux de savante harmonie. Soyons tout à la joie primitive — à la pure joie — d'entendre et de vivre, sans style et sans livres.

R. L.

ACCUSÉS DE RÉCEPTION.

A. De Boodt. *Des Rondes pour nos jeux. Des Chansons pour notre âge.* (Ed. Schott frères, Bruxelles.

A. Biarent. Chansons populaires.

L. De Bondt. *Cours complet d'harmonie* (Première partie). Accords de trois sons du majeur diatonique, des mineurs harmonique, mélodique et antique, et du majeur-mineur. Ed. G. Oertel, Bruxelles. Prix 3 francs. Nous rendrons compte de ces ouvrages.

Les Faits du Mois

10 AVRIL AU 10 MAI

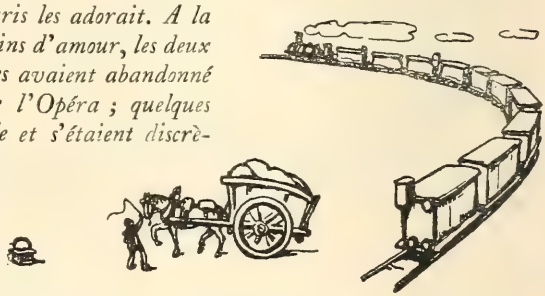
Léonides et Perséides : comme tous les ans notre ciel de Mai est constellé et les météores le sillonnent chaque nuit ; pour complaire à ses abonnés chacun de nos directeurs de théâtre "semble élargir jusqu'aux étoiles le geste auguste du semeur." L'entracte de Cavalleria Rusticana : après s'être jeté à la tête tous les arguments qui leur tombaient sous la main et avoir fracassé un buste de Mozart, les musicologues attendent la publication des manuscrits de Berlin en gémissant : "O Rust ! quando te aspiciam ?" Inventions nouvelles et dernières nouveautés : nous signalons à la bienveillance de M. de Pawlowsky, providence des inventeurs, l'ingéniosité d'un modeste ouvrier parisien qui s'est donné pour tâche d'enrichir nos instrumentistes de petits appareils destinés à faciliter l'exécution de la musique moderne. Signalons son tire-bouchon automatique pour déboucher instantanément et sans effort les cors et les trompettes debussystes ; notons également pour les pianistes son dé à coudre dont la tête, garnie de feutre, est assez large pour couvrir et abaisser deux touches à la fois : un seul doigt, coiffé de ce coquet petit instrument, suffira désormais pour introduire infailliblement dans tous les accords ces savoureuses "secondes" dont nos jeunes gens sont si friands ; indispensable pour jouer du Ravel le "doigt spatulé" sera le succès de la saison. Fermés pour cause d'inventaire : nos grands concerts dominicaux ont effectué leur clôture annuelle ; de leurs statistiques il ressort que la vente de la gamme par tons et de l'appoggiature non résolue augmente de jour en jour mais que la consommation de l'accord parfait a diminué dans des proportions inquiétantes. Cette crise a amené de graves perturbations dans l'industrie musicale : plusieurs fabricants de quarte et sixte ont du fermer leurs usines et licencier leur personnel. Plaisanterie de mauvais goût. Elles étaient exquises et Paris les adorait. A la suite de chagrins d'amour, les deux jolies danseuses avaient abandonné les coulisses de l'Opéra ; quelques intimes seuls savaient qu'elles avaient pris le voile et s'étaient discrètement retirées dans un cloître. M. Roussel a eu l'impudeur de divulguer ce secret dans un ballet caricatural et de ridiculiser les deux sœurs en confiant aux fils du clown Footit le soin de nous représenter les Mante religieuses !

1900 1908 1913

L'évolution de l'accord parfait

SWIFT.

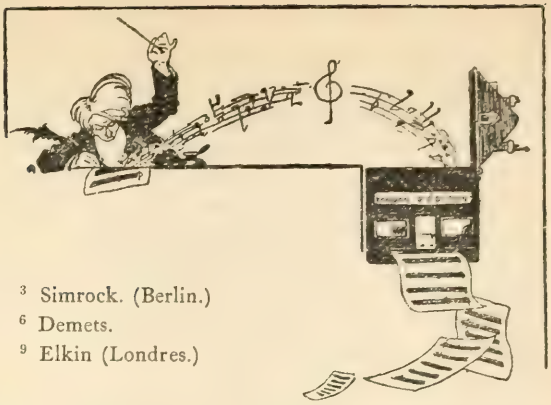
(*Croquis d'Emmanuel Barcet*).



1900 1908 1913

Consommation comparée de la gamme par tons

L'Édition Musicale



[1] Senart et Cie. [2] Durand. [3] Simrock. (Berlin.)
[4] Rozsavoelgyi. (Budapest.) [5] Roudanez. [6] Demets.
[7] Boosey and Co (Londres.) [8] Breitkopf. [9] Elkin (Londres.)

Pendant ces quelques mois, la "*Musique contemporaine*" l'anthologie si heureusement réalisée par MM. Senart et Cie, s'est considérablement accrue. J'ai là une douzaine de fascicules, qui font bien cinquante petites œuvres, les unes pour piano, d'autres pour violon et piano, d'autres encore pour chant. On pourrait imaginer une promenade instructive à travers ces morceaux, avec un scenario qui nous ferait lever tôt pour recevoir le *Baiser matinal* de **Prestat,** et coucher tard pour entendre s'éteindre les derniers accords de la *Berceuse* de M. **Lacroix.** Le programme de cette journée *en Bretagne* (**G. Ritas**) serait d'ailleurs assez chargé. Lever *Demain dès l'aube* (**Erlanger**) avec le *sourire* (**George-Ritas**). Courte prière *Que béni soit le jour* (**Ch. Lefebvre**). Un tour au *Jardin d'Oriane* (**Busser**) pour y respirer le parfum des *Fleurs* (**Busser**), des *Fleurs de gel* (**Delune**), et de la *Fleur d'Or* (**Ropartz**). Ascension à *la Tour* (**P. Bretagne**) pour admirer le *Paysage d'été* (**Ch. Pineau**) dans le *Plein soleil* (**de la Tombelle**) bien que nous soyons au *Printemps* (**A. Dupuis**). Retour par le *Chêne Gaulois* (**E. Bonnal**), *sur le penchant de la Falaise* (**Delvincourt**). Mais le temps se gâte : *Melancholia* (**H. Fleury**), et l'on peut craindre un *jour de pluie* (**L. Canton**). Bref arret au cimetière : *désespérance* (**E. Ratez**), *sur une tombe* (**P. de Breville**). Départ pour la *Vallée des Clochettes* (**Dupin**) *en fredonnant une Orientale* (**Colomer**). Et voici le soir. On entend sonner l'*Angelus* (**M. J. Erb**) ; une douce *Idylle* (**Sauvrezis**) s'ébauche. *Ha que la chair féminine est suave !* (**René Lenormand**). Cinq minutes pour écouter cette singulière *Vielleuse* (**P. Viardot**) qui joue *une danse espagnole* (**D. Lederer**) *alla mazurka* (**A. Renaud**), et, après cet *impromptu* (**Dumas**), chacun rentre. Le soir, concert composé comme suit : *Trois préludes* (**L. Wurmser**), *Pavane* (**A. Decq**), *Sixième Nocturne* (**Rougnon**), *Une phrase d'andante* (**L. Brisset**), *Romance* (**P. Marsick**), *Arioso* (**Paraire**), *Lied* (**A. Alain**), et *Mélodia* (**L. Bottazo**). — Ouf ! Voilà une journée qui fait honneur à la jeune école française !

Voici, enfin les deuxième livre des *Préludes* de **Claude Debussy** [1]. Ces préludes, relient la musique moderne à la tradition de nos clavecinistes français, descriptifs et pittoresques. Avec bien d'autres moyens que Couperin ou Chambonnières, le maître de l'impressionisme musical prouve une fois de plus qu'un " paysage est un état d'âme ", comme écrivit Paul Bourget. Il nous fait passer à travers le brouillard et les feuilles mortes, assister aux ébats des fées et des ondines, voire même de quelques excentriques personnages de music-hall, et le tout se termine par un rutilant feu d'artifice. Depuis Liszt, la musique de piano n'avait jamais été plus à son aise que dans ces jeux sonores, légers, fluides. Le rejet des titres à la fin des morceaux est une aimable espièglerie ; mais pourquoi notre exemplaire comporte-t-il un titre placé à l'envers ? Est-ce pour affirmer le mystère de cet art impondérable et subtil ?

De M. **Egon Wellesz,** l'Allemagne nous envoie les *Kirschblueten Lieder* sur des poésies

japonaises traduites par Hans Bethge, et *Drei Klavierstucke* [3]. Musique moderniste s'il en peut être, et qui n'ignore rien de notre école française la plus récente. Les pièces de piano ont été entendues Salle Erard récemment, grâce à une très significative interprétation de Mlle Drewett. Les mélodies attendent qu'un public français leur fasse un sort. Wellesz est un des espoirs de cette école autrichienne, en train de révolutionner la patrie de Mozart ; moins affolant que certains disciples outranciers de Schoenberg, il commence à être en possession d'un art personnel. Ayons confiance dans son étoile.

En dirais-je autant de M. **Emile R. Blanchet** (de Lausanne), dont la technique m'écrase, mais dont la personnalité me parait un peu convenue ? Du moins si j'en juge par ce *Concertstück*, de piano et orchestre. [4] Un artiste de ce genre et de cette sureté de main mériterait de paraître à nos grands programmes, si toutefois la Damnation de Faust et la Neuvième Symphonie le lui permettaient. Qui reçoit, comme nous, l'ensemble des œuvres importantes publiées en Europe ose à peine jeter un coup d'œil sur les affiches de nos concerts. Rien, ou à peu près rien de ce qui se fait et se crée aux quatre coins du monde de la musique ne parvient à nos oreilles, en cette bonne ville de Paris !

MUSIQUE ANCIENNE. — Il y a longtemps que nous n'en avons parlé. Nous avons hâte de signaler tout d'abord la bonne santé de cette collection des *Maîtres classiques de la musique*, dite *Instructive et française* [5] (cela ne fait jamais de mal), dont M. Roudanez assure la permanence. Cette fois Mlle **Blanche Selva** nous présente douze cahiers, revus et annotés par elle, sous la surveillance de M. Vincent d'Indy. A remarquer Purcell, Haessler et Kuhnau.

Notre collègue **Charles Bouvet** découvre et publie avec soin une *Suite pour deux flutes et basse* d'un inconnu : Pierre Bucquet, datée de 1734, " chez l'auteur, suivant la cour, à Séville ". C'est le style de Huguenet et de Leclair, précis et intrigué. Un autre de nos collègues, **Arnold Dolmetsch** ajoute un second volume à ses *Select english Songs and Dialogues of the 16th and 17th Centuries.* [7] Bon et utile répertoire pour le chanteur ami de l'art rétrospectif. Le Professeur Max Seiffert remet au jour un important ouvrage dont tous les pianistes voudront tâter. Ce sont les *Compositioni musicali* de **Hurlebusch** (1735), [8] œuvre dans le style nouveau et galant, mais encore assez voisine du XVIIe siècle et pouvant soutenir la comparaison avec les *suites* de Bach. M. **Julius Roentgen** nous donne le troisième et quatrième fascicule de ses *Oud-Hollansche Boerenliedjes en Contradansen*, [8] recueil folkloriste tout à fait digne d'intérêt. Et M. **Cyrill Scott**, infatigable, s'aventure, lui-aussi, dans le domaine de la musique populaire, mais en compositeur qui harmonise. Ses *Old Songs in new guise* [9] soulèvent une fois encore, et d'un bras vigoureux, le problème des arrangements. J'aime beaucoup la manière dont il a habillé le fameux canon " Summer is acumen in ", un des plus ancien témoignages de la verve musicale des Gaulois.

La maison **Dotesio** de Bilbao, Madrid et autres lieux, édite des *Variations* simili-hongroises d'un nommé Arriaga, qui vécut en 1822 ; et, non contente de prouver ainsi son dévouement à la cause de la musique espagnole, elle confie à M. Zavala une adaptation orchestrale d'un *Andantino*, tiré d'un quatuor à corde du même et insigne Arriaga. J'avoue que je ne comprends pas. Si c'est une plaisanterie à l'égard des Turina, Falla, Granados, del Campo et autres maîtres de l'art espagnol, obligés de se faire éditer en France, elle est de bien mauvais goût. La Casa Dotesio, qui a refusé l'année dernière de s'associer à l'une des plus intéressantes tentatives que puisse faire un pays pour prendre conscience de sa valeur musicale et artistique, devrait bien s'en tenir à ce qui convient à sa clientèle, et laisser en repos la musique et les musiciens, qui n'ont rien de commun avec ces spéculations de librairie.

Pour finir deux œuvres didactiques. D'abord un précis excellent, la *Grammaire musicale* de Durand, très bien revue et rééditée par M. **Gaston Choisnel.** [2] Puis *Vingt cinq solfèges pour le médium de la voix*, avec accompagnement de piano, par **Arnold Spoel,** auxquels Mme Lilli Lehmann a bien voulu attacher le prestige de sa recommandation, et qui méritent cette faveur.

V. P.

Çà et Là

Conservatoire de Musique de Nancy. — Une classe de solfège (Cours moyen et cours supérieur) sera vacante au Conservatoire de Musique de Nancy au 1er octobre prochain. Nous ferons connaître prochainement les conditions du concours qui sera ouvert pour la nomination du titulaire. Mais on peut dès à présent adresser toutes demandes de renseignements concernant cet emploi à M. le Directeur du Conservatoire de Musique de Nancy.

* * *

Cet amusant croquis de Madame Ida Isori a été pris par notre collaborateur Fabiano pendant l'un des derniers Concerts Hasselmans : la célèbre cantatrice prêta en effet récemment son concours à cette association et y remporta comme d'ordinaire, le plus vif succès.

* * *

Plusieurs lecteurs nous demandent une description technique du curieux appareil dont l'Opéra-Comique a du enrichir son orchestre pour donner l'illusion exacte d'un carillon flamand dans l'ouvrage de Xavier Leroux. Cet appareil, singulièrement complexe, comporte une installation d'une importance que le public ne soupçonne pas mais qui a coûté à son inventeur, Gustave Lyon, les plus délicates recherches. Un clavier, de cinquante trois touches placé dans l'orchestre met en mouvement, dans les cintres, cinquante trois marteaux, frappant des tubes de métal, donnant exactement le son des cloches d'un carillon avec une grande économie de place et de matière sonore. La transmission s'opère pneumatiquement et électriquement à la fois. Les marteaux sont mis en mouvement par des soufflets reliés à une machine à vide et à une dynamo spécialement installée dans les sous-sols du théâtre. Une double canalisation pneumatique et électrique part de ce sous-sol et aboutit aux cintres. Neuf boutons de nuances permettent à l'exécutant, assis au clavier, dans l'orchestre, de graduer à son gré l'intensité du son. Ainsi Mr Albert Carré a pu réaliser avec une parfaite vraisemblance ce concours des carillonneurs qui rend si saisissante l'évocation de Bruges-la-Morte.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

Le Conseil d'Administration de la Société Française des Amis de la Musique s'est réuni le samedi 12 Avril à 2 h. 1/2 de l'après-midi, chez M. Gustave Berly, Président.

Le Conseil a adopté à l'unanimité le projet de publication du premier annuaire général de la Société. Il paraîtra incessamment et sera adressé à tous les membres. Cet annuaire comprend un programme général important. Pour le réaliser, le Conseil a décidé de nommer, dans son sein, les commissions suivantes :

1. Une *Commission de Propagande* qui s'occupera de l'organisation des réunions de la Société, des privilèges exceptionnels que la Société pourra obtenir auprès des Théâtres et des Grands Concerts de Paris, et de l'opportunité d'accorder le patronage de la Société à des manifestations musicales dignes d'intérêt.

2. Une *Commission de Musique* qui s'occupera de la création d'un prix de musique de la la Société, de la question des auditions musicales et de la fondation d'une bibliothèque.

3. Une *Commission de Province* dont la tâche sera d'examiner les moyens de créer des branches filiales de la Société et d'accorder le patronage de la Société aux grandes Sociétés Philharmoniques de Province.

4. Une *Commission de Philanthropie* qui, par l'intermédiaire des Sociétés d'assistance, s'occupera d'accorder des dons à des artistes peu fortunés, étudiera la possibilité d'organiser une caisse de secours anonyme et se tiendra au courant du mouvement musical dans les Universités Populaires. Cette commission essaiera aussi d'organiser un bureau de copies de musique pour aider les jeunes compositeurs sans ressources.

* * *

Le Conseil qui avait déjà accordé le mois dernier le patronage de la Société au concert donné le Samedi-Saint par les Chanteurs de Saint-Gervais décide à l'unanimité de patroner le concert organisé au bénéfice de l'Ecole Niedermeyer à la Salle Gaveau, le jeudi 8 mai en matinée.

D'autre part, la Société accordera son patronage au Concert exceptionnel organisé par les soins de Mme Judith Gautier et donné par l'Association des Concerts Colonne le 30 mai au théâtre du Châtelet, pour l'audition d'une œuvre symphonique inédite de M. E. Fanelli qui sera exécutée par l'orchestre Colonne au nombre de 110 exécutants sous la direction de M. Gabriel Pierné.

* * *

Des nouvelles adhésions sont parvenues au Secrétaire Général de la Société. Ce sont par ordre d'inscription :

Membre Bienfaiteur :	*Membres Donateurs :*	*Membres Sociétaires :*
Marquis de Polignac	M. Edmond Popert	Mlle de Francia
	M. Gustave de Morsier	M. Bricart

Mme Bricart
M. Lucien Vaz
Mme Lucien Vaz
M. Turquan
Mme Turquan
Mlle Turquan
Mlle Raymonda Visconti
Mme Louis Taub
M. Eugène Manheim
Mme Eugène Manheim
Marquise de Vistabella
Mlle Helena de Vistabella
Mlle Maria de Vistabella
Mme de Cousino
M. de Rham
Mme de Rham
Mme Alfred Mayrargues
Mme Hillel-Erlanger
M. Ernest May
Mme Monin
Mme Auguste Alavoine
Mme Louis Escoffier
Mlle Madeleine Bonnard
M. Pierre Simond
M. Caressa
Docteur Vaucaire
M. E. R. Schmitz
Mme E. R. Schmitz
Comte Axel Wachtmeister
Mme Louise Brach
M. Edouard de Morsier
Mme Edouard de Morsier
M. Louis Masson
Mme Louis Masson
M. Claude Brey
Mme Claude Brey
Mlle Germaine Astruc
M. Guy-Hentsch
Mme Guy-Hentsch
M. Serge André
Mme Serge André
Mme Baudry de Saunier
Mme Dreyfus-Stern
Mme Emile Philippi
Mme Alfred Reitlinger
Mme Della Torre
Mme Long Marliave
M. Ferdinand Roques
Mlle Andrée Roques
M. George Feray
M. Edouard Weisweiller
La Comtesse de Milleville
Mme Schweisguth
Mme René Viviani
Mme Philippe Vernes
Mme Edouard Mallet

* * *

Le Secrétaire Général informe le Conseil que le projet de Festival espagnol est remis à l'automne.

* * *

Une réunion de propagande de la Société a eu lieu, le vendredi 2 mai, à 4 heures, dans les Salons de l'Elysée-Palace-Hôtel. Un très grand nombre de membres y assistaient.

Plusieurs artistes avaient bien voulu très aimablement prêter leur concours à cette matinée et c'est ainsi que nos Sociétaires ont eu la joie d'applaudir Mme Della Torre, une des cantatrices mondaines les plus fêtées qui, avec une voix splendide et un grand style, a interprété un air d'*Acis et Galathée* de Haendel et trois compositions russes : un *Air du Prince Igor* de Borodine, une *Berceuse* de Moussorgsky et une pièce de Rachmaninow.

A côté d'elle, Mesdemoiselles Chasles et Meunier de l'Opéra ont dansé un numéro inédit composé des danses Premier Empire. Comme on le pense bien, la grâce et la virtuosité des deux célèbres ballerines ont provoqué le plus grand enthousiasme.

C'est l'excellent accompagnateur, M. Raoul Pickaërt, qui tenait la partie de piano avec son autorité coutumière.

Enfin une toute jeune pianiste, Mlle Magdeleine Brard, qui fait le plus grand honneur au Conservatoire et à son Professeur Mme Long, a rempli l'auditoire d'étonnement par le style et la virtuosité avec lesquels elle a joué des pièces anciennes et modernes des plus difficiles.

Comme on le voit, la Société Française des Amis de la Musique réserve chaque fois une nouvelle surprise aux privilégiés qui font partie de cette Association si active et si utile.

* * *

Une seconde réunion privée, à laquelle malheureusement tous les Sociétaires n'ont pu être appelés à assister, ce qui a nécessité un tirage au sort, a eu lieu chez Mme Alexandre André, membre du Conseil, qui très aimablement avait bien voulu mettre ses salons à la disposition de la Société. Deux cents membres environ, favorisés par le sort, ont eu la joie d'entendre Monsieur le Professeur Paul Rognon, un des Maîtres de la parole, faire une conférence sur Beethoven.

Cette conférence a été suivie de l'audition du XIVe Quatuor à cordes de Beethoven dont le Quatuor Geloso (MM. A. Geloso, A. Bloch, L. Bailly et L. Ruyssen) nous a offert une splendide interprétation.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU LUNDI 14 AVRIL 1913

La Séance est ouverte à la Bibliothèque de l'Opéra à 4 heures 1/4, sous la présidence de M. J. Ecorcheville.

Sont présents : MM. Poirée, Bouvet, Prod'homme, Vinée, Cucuel, Tenéo, Banès, Dr Möller, Raymond-Duval, Dolmetsch, Mutin, le Professeur Gabriel, Calmann-Lévy, L. Dauriac, Mmes Daubresse, Wiener-Newton, Roche et Gallet.

Le Président souhaite la bienvenue à M. et Mme Dieulafoy, à M. le Général Dubois, à M. Seignobos, ainsi qu'à nos collègues Mitjana, attaché à l'Ambassade Espagnole de Saint-Petersbourg, et Niedecken, de Leipzig.

Les candidatures suivantes sont adoptées à l'unanimité :

Mme Lerche, présentée par Mme Gallet et M. Mutin.
M. Georges Noblemaire, présenté par Mme Gallet et M. Prod'homme.
M. Gustave Berly, présenté par MM. de Morsier et Ecorcheville.

La parole est donnée à M. Ch. Bouvet pour une communication relative au Vitruve d'A. Choisy. Après avoir retracé la vie et l'œuvre d'Auguste Choisy, notre collègue analyse la traduction du " De Architectura " publiée par cet éminent savant, précieuse, aussi bien par son texte que par la restitution des dessins et graphiques qui constituaient primitivement l'ouvrage latin. M. Bouvet insiste sur le système des résonnateurs de théâtre, et sur le difficile problème de l'orgue pneumatique.

Le Président donne ensuite la parole à M. Seignobos, professeur à la Faculté des Lettres, pour une communication sur *les chants populaires esthoniens*. Mlle Aïno Tamme avait bien voulu prêter son concours à cette conférence, et faire entendre les dix mélodies esthoniennes suivantes:

Quand j'entonne mes chants. — File, ma Lüsu ! — Notre vie. — Chants de moissonneurs. — Chant Nuptial. — Chant de l'esclave. — Chant de Berger. — Encouragement. — L'Enfance de Philomène.

Le Président, après avoir remercié Mlle Aïno Tamme et M. Seignobos, lève la séance à 6 heures 1/4.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant: Marcel Fredet.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique (Tél. 517).

Chemins de fer d'Orléans

Relations directes entre Paris-Quai d'Orsay et les Colonies portugaises de l'Afrique, le Cap et le Natal, viâ Lisbonne

Par service combiné entre les Chemins de fer Français d'Orléans et du Midi, ceux intéressés d'Espagne et du Portugal et l'Entreprise Nationale de Navigation.

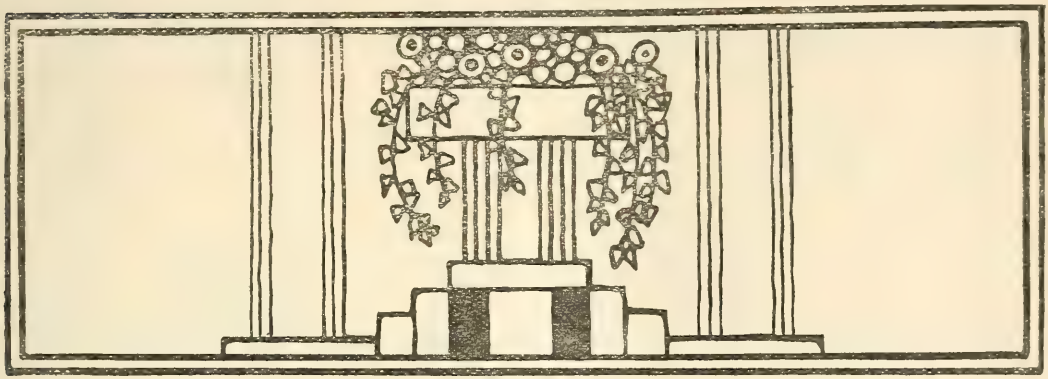
Billets simples et d'aller et retour 1e classe (Chemins de fer et paquebots) entre Paris-Quai d'Orsay et Sao Thomé, Ambriz, Loanda, Benguella, Mossamédès, Capetown, Mozambique, Quelimane, Lourenço-Marques et Beira.

Durée de validité : (A) des billets simples, 4 mois; (B) des billets aller et retour, un an. Faculté de prolongation pour les billets aller et retour.

Enregistrement directs des bagages pour les parcours par chemin de fer.

Faculté d'arrêt tant en France qu'en Espagne et en Portugal à un certain nombre de points.

Les billets sont délivrés à Paris, à la gare de Paris-Quai d'Orsay; en Afrique, aux Agences de l'Entreprise Nationale de Navigation.



Chemins de fer de l'Etat

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE POUR LES VACANCES

L'Administration des Chemins de fer de l'Etat vient de combler une lacune qui existait dans la tarification de l'Ancien Réseau de l'Ouest en créant, par analogie à ce qui se pratique déjà sur l'Ancien Réseau de l'Etat, des billets d'aller et retour collectifs à prix réduits, de toutes classes, pour les familles qui se déplacent à l'occasion des vacances.

Ces billets sont délivrés de et pour toutes les gares des lignes de Normandie et de Bretagne, aux familles de 3 personnes au moins, sous condition d'un minimum de parcours de 250 kilomètres (aller et retour cumulés) pour les billets à destination des stations balnéaires ou thermales.

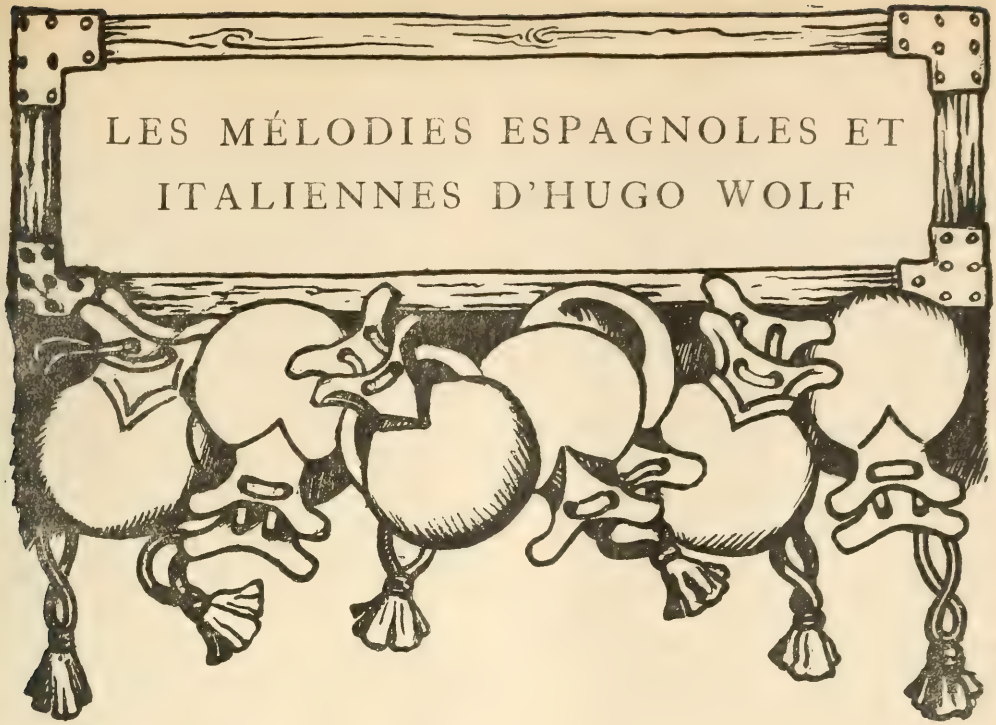
La période de délivrance de ces billets commence le Jeudi précédant la Fête des Rameaux, pour prendre fin le 30 Septembre.

Les billets délivrés jusqu'au 14 Juin (inclus) sont valables 33 jours avec faculté de prorogation de deux fois trente jours, moyennant paiement d'un supplément. Ceux qui sont délivrés à partir du 15 Juin (inclus) sont uniformément valables jusqu'au 5 Novembre (inclus) et ne peuvent être prolongés.

Les membres de famille qui bénéficient du billet peuvent obtenir des cartes d'identité leur permettant de voyager, isolément à moitié prix du tarif général, pendant la villégiature de la famille, entre la gare de départ et celle de destination du billet collectif.

Pour plus amples renseignements, voir les affiches ou s'adresser aux gares.

glace
SI VOUS TOUSSEZ
PRENEZ DES
PASTILLES PONCELET



C'est un des traits caractéristiques de notre temps que le goût des formes d'art étrangères, ainsi que le désir de retrouver en elles une parenté secrète avec celles qui fleurissent chez nous : et n'est-ce pas une joie, en effet, de découvrir dans la voix d'un inconnu des inflexions familières ? Aussi a-t-on quelque peine à comprendre qu'un musicien tel qu'Hugo Wolf soit presque complètement ignoré en France : de même en effet que les affinités sont nombreuses entre la jeune école littéraire viennoise et nos écrivains contemporains, il y a, nous le verrons, une réelle communauté d'orientation entre l'art de Wolf et notre musique d'aujourd'hui. On ne saurait songer dans une brève esquisse comme celle-ci à étudier complètement l'œuvre vocale du grand musicien autrichien, mais, choisissant les deux recueils de lieder à nos yeux les plus caractéristiques, nous voudrions en indiquer les traits saillants. [1]

[1] Hugo Wolf naquit à Windisch-Graz le 13 mars 1860. Il marqua de bonne heure des dispositions exceptionnelles pour la musique, et vint à Vienne dès 1875 pour entrer au Conservatoire, où il ne resta d'ailleurs que peu de temps. Il s'enthousiasma pour Wagner et pour Liszt, et dans le Wiener Salonblatt, dont il fut le critique musical de 1884 à 1887, ne se lassa pas de combattre l'art à ses yeux suranné et vide de Brahms. Aussi se fit-il de nombreux ennemis, et ne parvint-il pas à faire exécuter ses premières œuvres (Penthesilée, quatuor à cordes). Il composa d'ailleurs assez peu pendant cette période, et ses

* * *

Le *Spanisches Liederbuch* et l'*Italienisches Liederbuch* occupent dans l'œuvre de Wolf une place centrale. Lorsqu'il les composa, il était absolument le maître de sa technique propre : dans les premiers recueils de mélodies, au contraire, en dépit de nombreuses et éclatantes réussites, les influences diverses que Wolf a subies sont encore manifestes, à tel point qu'on serait parfois tenté d'attribuer tel ou tel lied aux musiciens mêmes dont il s'inspirait (Schubert, Schumann). Dans d'autres le wagnérisme est infiniment plus littéral qu'il ne le sera plus tard; la " *Karwoche* " semble baigner dans les clartés du Vendredi-Saint. Et sans doute il y a déjà dans les premiers recueils une richesse, un frémissement de vie merveilleux ; et rien dans les lieder espagnols ou italiens n'est supérieur à " *Seufzer* ", " *In der Frühe* ", " *Wo find ich Trost* ", d'un pathétique si intime et si profond, à " *Ganymède* ", aux " *Grenzen der Menschheit* ", évocations métaphysiques grandioses, ou à telle page des *Eichendorff Lieder* (" *Nachtzanber* " par exemple). Mais ce qui fait à nos yeux l'intérêt spécial des mélodies espagnoles et italiennes, c'est qu'elles constituent des ensembles remarquables à la fois par la richesse et par l'unité ; on ne trouve pas ici, en dépit d'inégalités inévitables, ces disparates qui choquent dans les premières œuvres, surtout dans le *Gœthe Liederbuch.* C'est qu'ici au fond la division en lieder ne doit pas nous tromper : nous sommes en realité en présence de grandes fresques musicales où l'on ne saurait isoler des éléments que par abstraction.

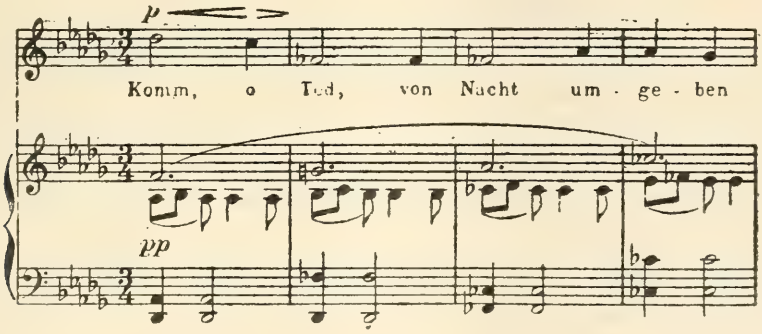
Les mélodies espagnoles, sur des paroles de Heyse et Geibel, furent composées à Perchtolsdorf au cours de l'hiver 1889-1890, immédiatement après l'achèvement du *Gœthe Liederbuch*, et rien extérieurement ne rend compte de la différence de maturité des deux recueils, dont Wolf lui-même semble avoir eu conscience. Les lettres qu'il écrivit à cette époque

œuvres importantes, c'est-à-dire ses grands recueils de lieder, sont toutes postérieures à 1887. Dans l'espace de 2 ans (1887-1889) il mit sur pied le Mörike Liederbuch, le Gœthe Liederbuch, l'Eichendorff Liederbuch, le Spanisches Liederbuch et les premières mélodies italiennes, sans compter les Alte Weisen de Keller et quelques autres mélodies. A cette crise de production intensive fit suite une période de stérilité qui dura 5 ans. En 1895 il retrouve sa puissance créatrice, et écrit en 3 mois la partition pour piano du Corrégidor, représenté à Mannheim en 1896, avec peu de succès d'ailleurs. Il termine les mélodies italiennes, amorce un nouvel opéra, Manuel Venegas, compose 3 lieder importants sur des paroles de Michel Ange, et en 1897 a une première crise de folie. Il recouvre la raison pour quelques mois. Mais un nouvel accès survient en 1898. Puis c'est la paralysie générale. Il meurt d'une péripneumonie le 16 février 1903.

(à Eckstein, à Strasser) nous montrent l'enthousiasme émerveillé avec lequel il assistait à sa propre production ; M. Romain Rolland, dans l'excellente étude [1] qu'il a consacrée à Wolf, a trop heureusement insisté sur ce qu'eut de miraculeusement spontané la production de Wolf au cours des années 1888-1890, pour qu'il y ait lieu de revenir sur ce qu'il a justement appelé " un des cas les plus extraordinaires de l'art, un de ceux qui font le mieux entrevoir les mystères du génie ".

La question de savoir si l'image que les mélodies de Wolf nous donnent de l'Espagne est exacte, est de celles qu'il convient de laisser résolument et par principe de côté. Tout ce qui importe, c'est qu'il a su en communiquer une vision lyrique extraordinairement intense et précise. Qu'il se soit borné par là à extérioriser certaines tendances profondes de son âme altérée de lumières violentes et de contrastes tragiques, c'est ce qu'il serait à nos yeux imprudent de nier. Mais l'exotisme en art est-il jamais autre chose qu'une reprise de possession des contrées ignorées de l'âme ?

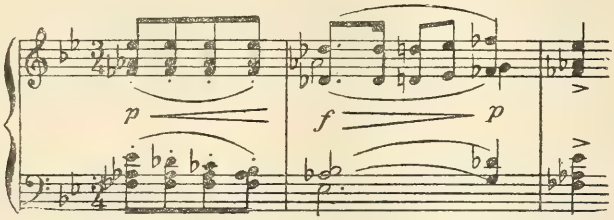
L'Espagne que Wolf a exprimée et qu'il a sentie en lui comme une plaie, est une Espagne avant tout fanatisée, hallucinée par une foi terrible, par une foi qui baigne dans l'angoisse en quelque sorte physique de la mort. Sans doute il arrive que l'âme à certaines heures de lassitude appelle la Redoutée comme une libératrice (XXIV) ; il y a dans cette invocation



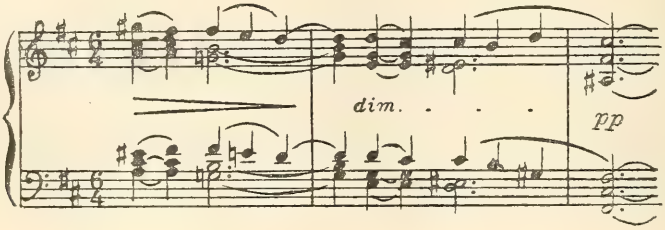
la joie saisie et contenue de l'ultime détachement. Ailleurs la mort apparaît à l'homme haletant d'espoir et de terreur comme le repos lointain qui viendra un jour-un jour (dereinst-dereinst) ; et il semble que par une attraction mystérieuse et irrésistible, exercée par l'avenir sur le présent, un peu de ce calme se répande dans le cœur de celui qui prévoit (XXII) ;

[1] Romain Rolland : Musiciens d'aujourd'hui.

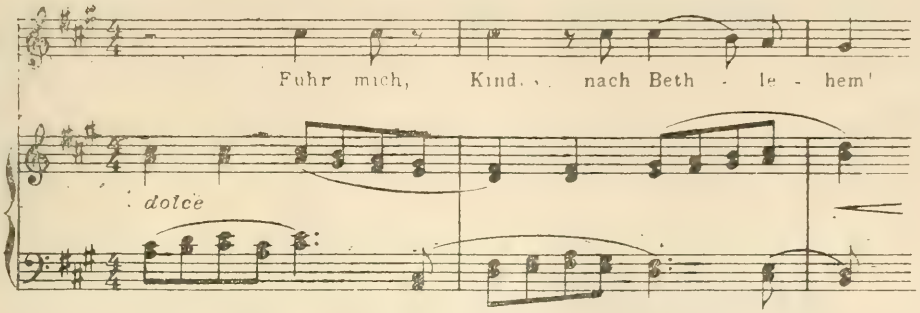
— et dans ces appels éperdus vers l'inconscience bienfaisante, vers l'oubli dans le sein de la mort, on dirait que passe un écho de Tristan. Mais l'âme ne trouve dans cette pensée un apaisement qu'aux moments où elle gémit accablée sous le poids de la vie : en tout autre circonstance la mort est l'Étrangère innomée, la mystérieuse, celle qui ouvrira les portes d'un monde où seule la clémence divine pourra nous épargner des tortures éternelles que nous avons méritées. Et l'âme pécheresse se prosterne devant Celui qui par sa Passion a racheté tous les péchés ; comme dans certaines cantates de Bach, un dialogue surnaturel s'engage entre l'indigne qui plie sous le fardeau de ses fautes et Celui qui les a toutes expiées par avance (chant spirituel IX) ; et voici que la pitié envahit l'âme croyante en face du Dieu crucifié (ch. sp. X). Nulle part sans doute, Wolf n'a mieux su utiliser ses admirables dons d'expression harmonique que dans ces lieder tragiques où se joue le destin du pécheur repentant : parfois, avec une insistance cruelle qui ressemble à une mortification volontaire, il plaque des septièmes augmentées qui ne parviennent pas à se résoudre dans l'harmonie libératrice (ch. sp. VII). Ailleurs, à lamentation sup-



pliante qui module douloureusement sans trouver la paix, il oppose des accords parfaits mineurs qui, par une cadence simple, aboutissent à l'harmonie majeure et traduisent de façon saisissante la bonté paternelle et douloureuse du Sauveur (ch. sp. IX). Ailleurs encore il a trouvé, pour exprimer les détresse du croyant qui se résolvent en actions de grâces, des modulations étranges et hardies qui s'apaisent en des accords parfaits où pourtant semble encore subsister le souvenir de l'angoisse passée (ch. sp. X).



Mais il arrive aussi que le cœur se détende, qu'il s'enchante lui-même de la vision du Christ enfant et de la Sainte-Famille, qu'il s'attendrisse sur l'aspect simplement humain de la tragédie sacrée (ch. sp. V) ; Wolf



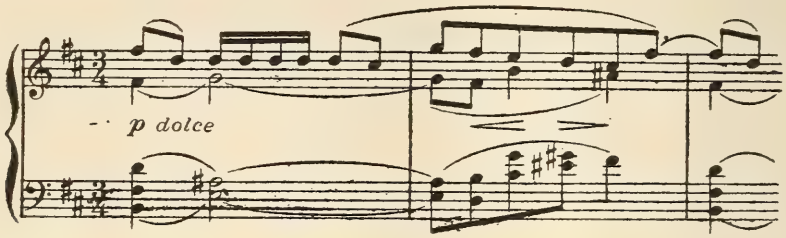
retrouve ici cette douceur religieuse sans mollesse, sans fadeur, qu'on rencontre parfois chez Bach, dans l'Oratorio de Noël par exemple : l'accompagnement se déroule alors avec une aisance paisible, sans les modulations tendues et presque douloureuses qui expriment ailleurs le drame de la foi.

* * *

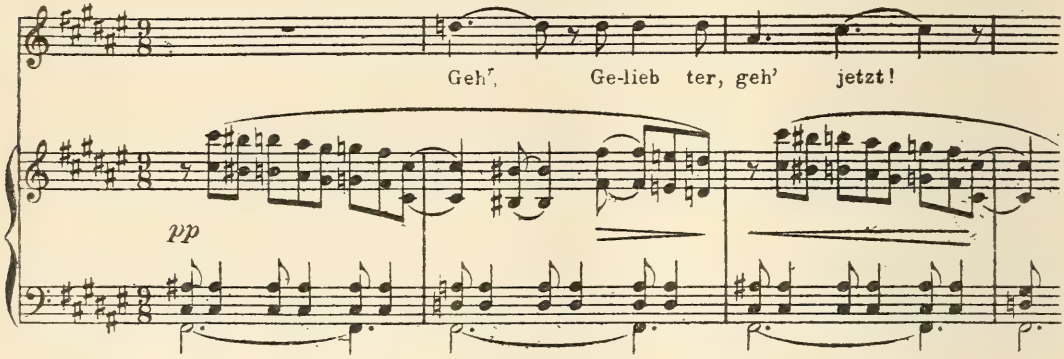
Nulle part dans ces mélodies, et ceci vaut pour la totalité de l'œuvre de Wolf, il ne s'asservit à une transposition musicale pure et simple de la pensée ; on a dit, sans prendre garde à l'équivoque possible, qu'il fait, comme Wagner, de la poésie le principe de la musique ; mais par poésie il faut entendre chez l'un comme chez l'autre non les mots pris dans leur littéralité, mais le mouvement intérieur de la pensée qui déborde toute traduction musicale ou verbale ; c'est seulement parce que Wolf retrouve ce mouvement qu'il peut arriver à la justesse absolue de l'expression ; et des commentateurs d'ailleurs ingénieux comme M. Decsey ont trop souvent semblé croire qu'il suffisait, pour rendre compte de ces réussites, d'admettre qu'il convertit purement et simplement les accents du poème parlé en accents musicaux.

Si l'on comprend que le mysticisme des mélodies religieuses est avant tout imaginatif, qu'il est l'expression spontanée d'une âme qui s'hypnotise sur des visions de terreur et d'amour, non point du tout l'extase d'une pensée qui s'absorberait dans l'être comme dans son principe et son bien propre, on ne sera pas surpris que les mélodies profanes même

baignent dans une atmosphère de dévotion tragique. La vie religieuse, dans l'Espagne que Wolf a conçue, n'est en somme que la manifestation suprême d'une sensibilité vibrante, fébrile, qui en d'autres temps s'abandonnera aux excès de l'amour physique. Cet amour, ce désir frénétique de possession, Wolf l'a exprimé avec une sorte d'emportement sensuel qu'on ne rencontre guère chez les compositeurs allemands. Ce n'est point là cette véhémence schumannienne qui n'est que l'ardeur d'un fiancé éternellement déçu ; ce n'est pas non plus la passion wagnérienne qui semble être le véhicule d'une puissance cosmique. Dans des mélodies comme " *Sagt ihm dass er zu mir komme* " (XV), ou " *Geh, geliebter,*

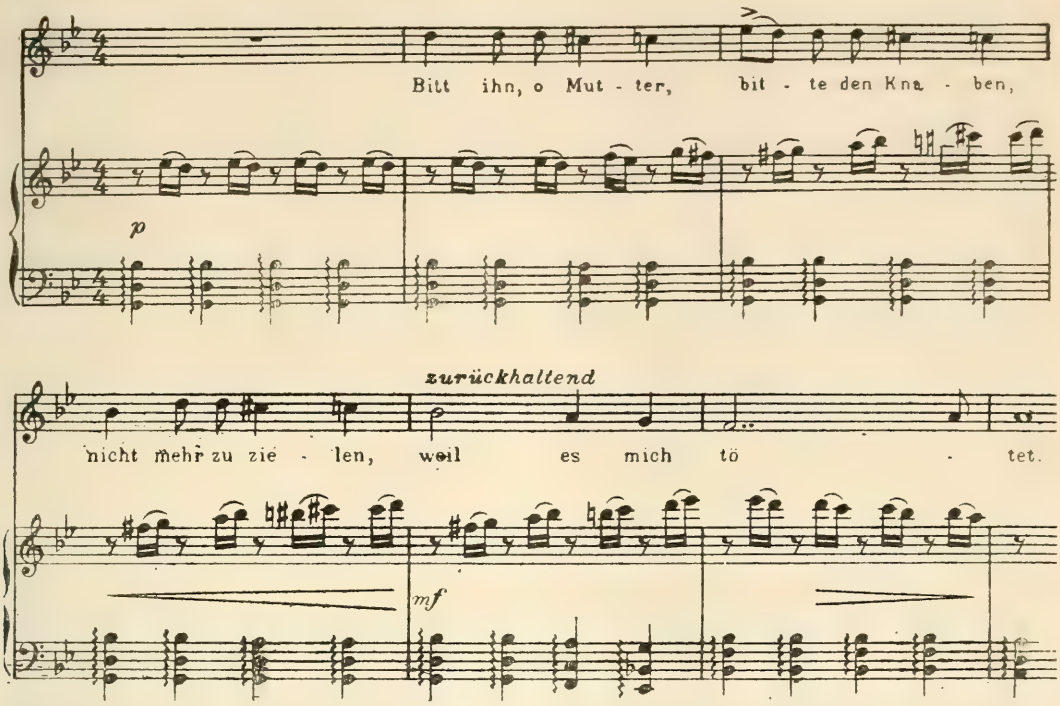


geh " (XXXIV), le désir humain est exprimé en lui-même, sans que

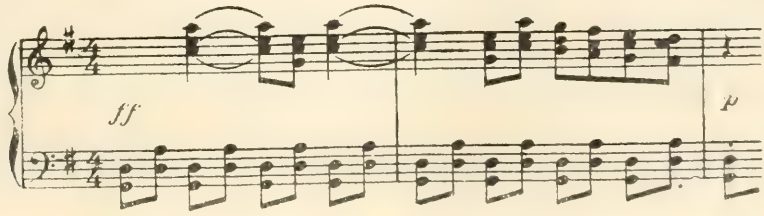


transparaisse derrière lui aucun idéal ou aucune idée; c'est que la religion elle-même n'est ici que la tension ultime de l'âme qui trouve une volupté terrible à prévoir son destin : aussi n'est-il pas étonnant que par un mouvement inverse l'image de la mort et le sentiment de l'universelle caducité soient partout présents dans l'amour sensuel. Et de fait Wolf a traduit avec une intensité d'ironie dont il y a peu d'exemples dans l'histoire de la musique, la fugacité du désir et l'amertume des cœurs qu'il laisse irrémédiablement déçus. Tantôt il se lamentera sur l'universelle trahison amoureuse (X : " *Eide, so die Liebe schwur, schwache Bürgen*

sind sie nur "), tantôt il reproduira la supplication haletante de la jeune fille qui ne veut pas revoir celui dont l'amour la tue : et il semble qu'ici on entende en soi ce cœur qui bat à se briser (XVI). Ce sera encore la



tristesse amère de l'amant qui voit ses moindres désirs froidement contre-carrés par sa maîtresse (III : " *Seltsam ist Juanas Weise* "); les modulations mineures, fort simples cependant, traduisent avec précision l'amertume d'une liaison ruinée par l'indifference. Plus rarement, Wolf nous fait pénétrer dans l'intimité des amants aux heures d'abandon ; l'amant dort dans l'ombre de la chevelure de l'amante : le réveillera-t-elle ? elle hésite, avec un sourire elle le laisse dormir (II). Dans d'autres mélodies enfin c'est la vie populaire de l'Espagne qui se rythme devant nous au son des guitares et des pandouras (I, XII, etc), et le grouillement bigarré des

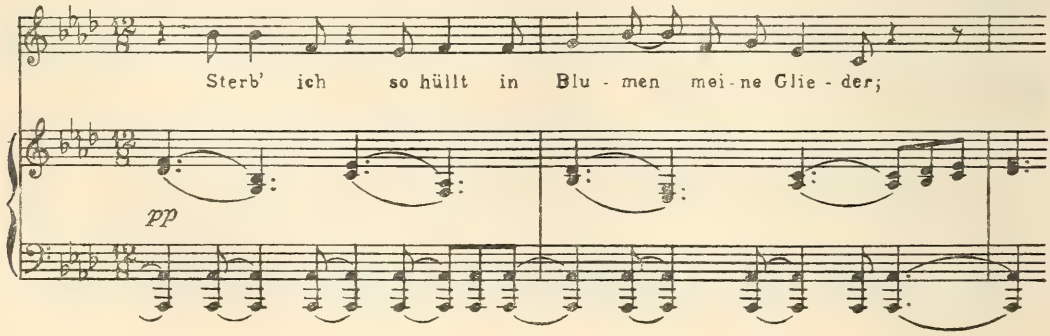


foules de Séville s'évoque sous le ciel sans tendresse parmi les paysages tragiques de l'âme.

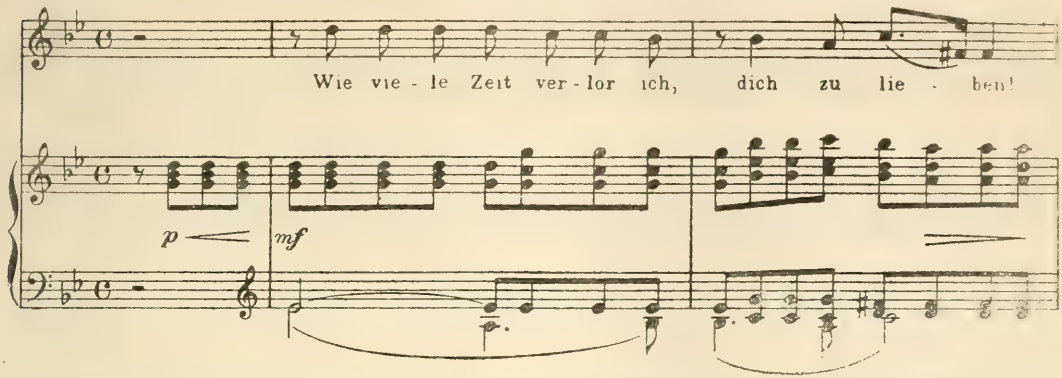
On voit donc quelle contrée intérieure est l'Espagne de Wolf, et combien puissamment elle se caractérise. Il suffit pour s'en rendre compte de comparer une mélodie quelconque du recueil à l' " Aveu " de Schumann, lied espagnol sur des paroles de Geibel : combien dans ce chant, admirable d'ailleurs, fait défaut cette faculté de spécification émotionnelle qui est le trait dominant du génie de Wolf ! Tandis que Schumann est resté partout l'adolescent rêveur et tendre, chaste jusque dans la passion, et pour qui la volupté n'est que l'indicible promesse d'un bonheur nuptial que la pensée croirait profaner en l'évoquant, Wolf hardiment a recréé en lui le monde des convoitises, des révoltes et des désespérances charnelles, dont l'âme ne parvient à s'enfuir que par une sorte de transposition mystique; le ciel n'est pas ici, comme dans le Faust de Schumann, le lieu d'universel apaisement et d'éternelle réconciliation, mais celui des affirmations passionnées d'une pensée qui projette ses espoirs et ses effrois jusque par delà le tombeau.

* * *

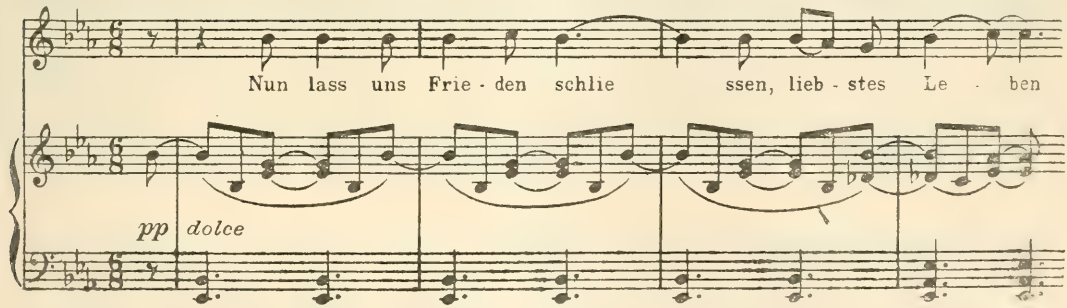
La première partie de l'*Italienisches Liederbuch* fut composée en 1890, la seconde en 1896 après une période de stérilité complète. De cette discontinuité la musique ne présente aucune trace ; et le recueil a une unité, une cohésion aussi grandes que le Spanisches Liederbuch. Mais à tout autre point de vue combien l'opposition des deux parties est manifeste ! Sans doute les sujets évoqués sont analogues : ici encore se dessinent devant nous des âmes vibrantes et voluptueuses. Mais la sensualité se tempère maintenant de tendresse ; la lumière s'adoucit. La mort même présente un visage souriant, et l'homme évoque sans amertume le bon sommeil sans fin parmi les fleurs (XXXIII). Il n'est plus obsédé par la



terreur de l'au dela ; et les portes mystérieuses ne s'entr'ouvrent plus que pour laisser apercevoir des visions de béatitude (XXAIV). L'âme peut se donner tout entière et sans arrière-pensée douloureuse à la vie séduisante et facile, quitte à s'étonner tristement un jour en songeant au temps perdu, et aux joies éternelles qu'elle s'est peut-être condamnée à ne connaître jamais (XXXVII). L'amour n'est plus ici une rencontre charnelle tragique

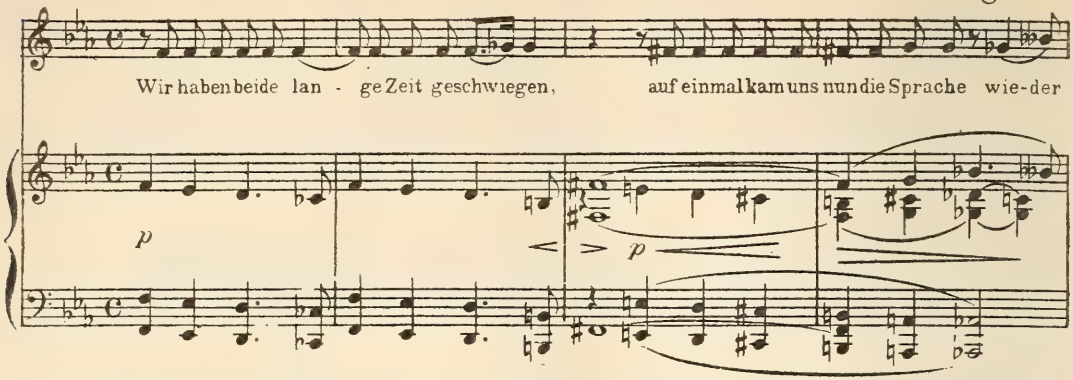


et brève, il est l'aventure hasardeuse et tendre de deux âmes heureuses de cheminer ensemble parmi l'universel printemps : " que béni soit le vert et qui le porte " (XXXIX), chante le poète qui s'attendrit devant les bourgeons qui vont éclore et les cœurs qui vont s'épanouir ; et ailleurs deux amants scellent le pacte de concorde, tandis qu'ondule un accompagnement silvestre comme le rythme des rameaux bercés par la brise (VIII). Sur cette félicité rêveuse qui s'enchante d'elle-même, la musique

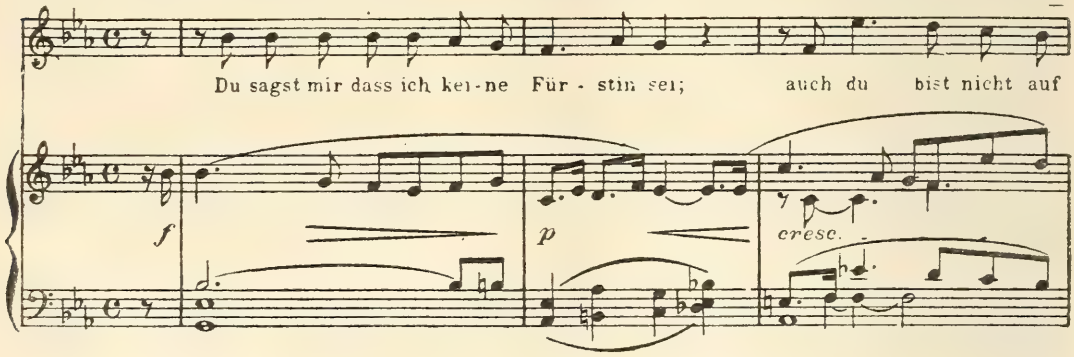


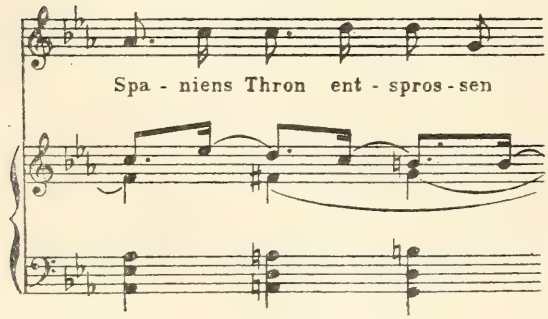
pose une clarté souriante et tempérée : celle d'un crépuscule de Toscane. Sans rhétorique et sans cris l'âme s'abandonne au bonheur comme à son destin. Rien ici de cette verbosité sentimentale qui gâte si souvent le lyrisme d'un Schubert, et semble envelopper la passion d'une atmosphère de religiosité larmoyante et fade. Une indication suffit, et, mieux qu'un

développement, précise l'attitude d'une âme : Wolf le sait bien, et avec une discrétion profonde et poignante, celle d'un Mozart ou d'un Claude Debussy, il s'attache à ressaisir et à reproduire dans sa vérité le progrès intérieur de l'amour (XIX). — Et rares sans doute sont les heures graves

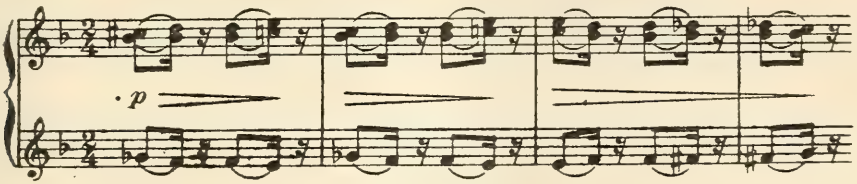


où le cœur fléchit sous le poids de ses trésors et s'achemine vers le don de soi comme vers une délivrance : plus souvent l'amour sourit avec une ironie qui n'est pas sans tendresse — et la maîtresse plaisante l'amant sur les grands airs qu'il prend avec elle : pourtant lui non plus n'est pas né sur le trône d'Espagne (XXVIII). Ailleurs ce sont des plaintes et des

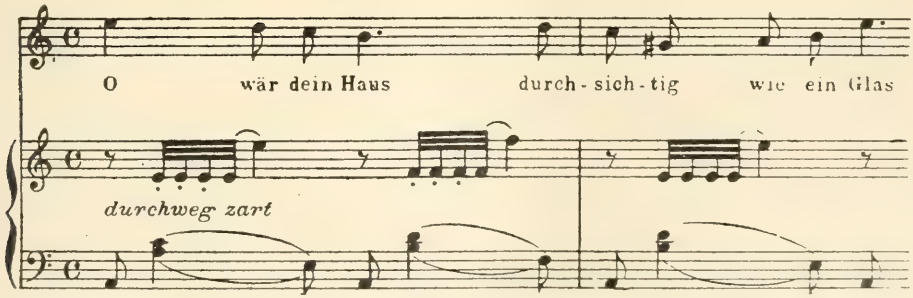




reproches. Mais de même que pour le paysagiste les nuages qui passent dans le ciel, par les alternatives d'ombre et de lumière qu'ils engendrent, contribuent au divertissement perpétuellement renouvelé du regard, de même ici les tragi-comédies de l'amour semblent bien n'être qu'une fête merveilleuse et multiple que le monde offre au poète épris d'images intérieures et d'invisibles spectacles. Et voici que reparait celle qu'avait bannie un siècle accablé de romantisme et de critique, la gaieté : non la joie puissante et universelle de la Symphonie avec Chœurs et de Maîtres Chanteurs, mais la gaieté qui est l'agilité pure, le progrès fantaisiste et cependant réglé d'une pensée qui trouve sa satisfaction dans son exercice même, la gaieté qui n'est après tout que la jaserie volubile et divinement puérile d'une source. Gaieté émouvante comme la douleur, vivante par delà la vie, la gaieté de Mozart et de Zarathustra. Avec une verve humoristique et attendrie, la musique déroule devant nous des images plaisantes et gracieuses : " Mon amour est si petit que sans se baisser il balaye la chambre de ses boucles ", et Wolf avec un vivacité amusée et haletante nous décrit la terreur du petit être à la vue d'une limace (XV).



Ailleurs la jeune fille se plaît à imaginer une maison de verre où son amant demeurerait (XL). Une autre fait le dénombrement de ses amoureux



(XLVI). Wolf se divertit à évoquer devant nous ces images fugaces, fantasmagories légères du cœur.

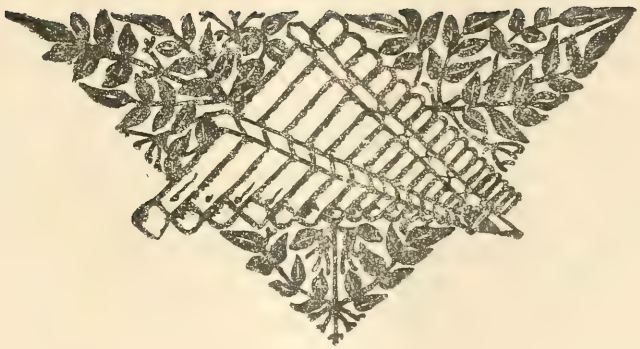
* * *

Les Lieder italiens marquent, mieux même à notre avis que les *Michel Angelo Lieder* qui pourtant sont postérieurs, le point extrême de l'évolution musicale de Wolf, celui où sa technique s'est le plus complètement libérée de l'influence wagnérienne, qu'il en ait eu d'ailleurs ou non conscience. Il nous reste à nous demander dans quel sens exactement il prolongea et enrichit l'art même d'où le sien était sorti. Et tout d'abord, de quoi exactement lui fut-il redevable ? Il semble qu'il faille insister ici sur deux points essentiels. D'abord, Wolf applique absolument le principe wagnérien de l'indépendance réciproque du chant et de l'accompagnement ; celui-ci a presque partout une existence, une valeur autonome ; on pourrait dire qu'il exprime la réalité absolue de la situation dramatique ou lyrique, dont le chant ne traduirait que le retentissement dans la conscience immédiate. D'autre part, c'est à Wagner que Wolf doit la merveilleuse richesse de son harmonie. A tout autre égard on pourrait soutenir qu'au moins dans les dernières mélodies les tendances de Wolf sont profondément différentes de celles de Wagner. Il semble que Wolf ait éprouvé, comme nos grands musiciens à nous, le besoin de constituer un classicisme nouveau, c'est-à-dire un art où la musique serait absolument libre, et ne dépendrait pas d'une *Weltanschauung* dont elle serait réduite à traîter plus ou moins exactement les thèmes généraux.

Les mélodies de Wolf se définissent comme celles de Debussy par ce qu'on pourrait appeler un lyrisme concret, c'est-à-dire par une disposition originale à adopter les attitudes diverses de l'âme, à recréer musicalement un monde aussi complexe que le monde visible, dont elles dégageraient pour ainsi dire les articulations intérieures. Entre Wolf et Debussy les différences sont profondes, sans doute ; elles sont essentielles ; on peut affirmer qu'il y a chez Debussy une puissance créatrice plus géniale, un goût plus raffiné et plus exigeant, un don plus rare de pénétrer jusqu'à l'essence intime de la pensée affective et d'en reproduire du dedans l'idéale genèse ; chez Wolf, avec une subtilité moindre, plus de fécondité et comme de vitalité, plus de couleur et d'accent ; une aperception plus riche des beautés tangibles de l'univers. Mais chez l'un et chez l'autre, si opposés que soient les tempéraments, on devine une aspiration commune vers un

art sobre, et, au beau sens du mot, naïf, c'est-à-dire dégagé de toute idéologie, et débarrassé aussi de ces superfluités oratoires qui nous gâtent parfois les plus grandes œuvres du passé ; on sent l'amour de la vie dans ce qu'elle a de plus intime et de plus secret, et, pour tout dire, une même recherche de cette vérité lyrique qui ne serait en somme que la découverte du mouvement intérieur de l'esprit.

GABRIEL MARCEL.



SOUVENIRS SUR ROLLINAT

A l'époque de ma toute première jeunesse, (je suis jeune encore), je prenais pension dans un restaurant du Boulevard Saint-Germain, fréquenté par des peintres et littérateurs ; (je me souviens de Paul Renouard et de Maindron) et qu'on appelait : *le petit truc*. Là, venait un homme qui ressemblait à un Victor Hugo jeune mais ayant déjà ses cheveux blancs. Terriblement méridional, il virgulait d'un " heigne " interrogateur et circulaire chaque demi-phrase. Le "heigne" entrait aussi facilement dans les vers que dans la prose. Je l'entendis, un jour, dire d'admirables vers ayant pour titre " Le Crapaud ". Il préférait ce " Crapaud " à celui d'Hugo. Oui, lui qui avait traversé la Manche (me fut-il conté plus tard) seul dans une barque, par une tempête violente, pour aller montrer à Victor Hugo (à Guernesey) qu'il lui ressemblait, il n'hésitait pas à établir (et il le fit pour d'autres pièces) ce parallèle. Il dit "la Mare aux Grenouilles", "l'Amante Macabre" et discuta également de la Musique de Rollinat. Je percevais parfois les noms de ses interlocuteurs : Charles et Aristide Frémine, Léon Valade, Albert Mérat, Raoul Gineste. De la Musique de l'homme qui avait rimé l'Amante Macabre, je voulus en entendre. Pelleport étant venu à ma table prendre du sel, je l'interpellai : " Qui est Rollinat ! Où le voit-on ? " — " Il vient ici, je vous le montrerai. " Il vint. Je le reconnus facilement sans le connaître. Quand j'entrai, je l'aperçus, assis, tournant le dos à la fenêtre. Son regard, dans la pénombre du visage, apparaissait comme un double feu follet ; un regard lointainement mélancolique d'ange déchu mais non révolté, qu'il dardait fugacement autour de lui. Sur ce regard, une grande mèche de cheveux que je le vis rejeter soudain de toute une main d'homme à la houe, flottait en virgule. Pelleport me fit un signe discret, mais il n'y eut pas présentation.

Un soir que je cherchais à travers les vitrines de mes cafés habituels quelques silhouettes d'amis, j'appuyai mon front au carreau du " Voltaire " (côté de la rue de Tournon). Là, contre moi, seul, Rollinat fumant une pipe terriblement culottée. J'entrai et allai résolument à lui : " J'ai entendu dire de vos vers par Pelleport. Ils ont une relation d'ambiance avec Edgar Poë que j'ai tenté d'illustrer. Il prétend que vous faites de la Musique qui ressemble à vos vers. Je vais vous surprendre : je n'ai jamais entendu de Musique ; je ne suis jamais tout à fait satisfait. Les premières phrases du *Clair de Lune* de Beethoven semblaient partir mais cela s'arrondit et se dilue. Je suis avide de je ne sais pas quoi. J'attends, j'espère... alors... vous excuserez mon indiscrétion. " — " Monsieur, je vous excuse avec d'autant plus de plaisir que vous ressemblez étrangement à mon frère, hélas ! disparu. Vous avez tenté, dites-vous, d'illustrer Edgar Poë. Je serais curieux... " — " Oh ! j'établis de suite qu'on n'illustre pas Edgar Poë. On peut faire œuvre à côté, pour éditeur. Mes dessins manquant plus de science que d'imagination furent soumis à la Maison Michel Lévy et se trouvèrent en concurrence avec Urabieta Vierge. C'était... trop d'honneur ! Il n'y eut nulle décision. Je vous les offrirai, ces dessins, mais... votre musique ?? "

— " Si cinq étages ne vous font pas peur, j'ai encore du bois, on peut faire une flambée. C'est rue Saint Jacques. Ne vous attendez pas à un piano, c'est un clavecin. "

C'était rue Saint Jacques, à deux maisons de la rue Gay-Lussac (à gauche et à gauche, en partant du Luxembourg). Escalier humide et bossué, évoquant les Mystères de Paris d'Eugène Suë. Rollinat alluma du feu, posa sa pipe sur le bord du clavecin et dans une rutilante improvisation, sembla l'essuyer. Le petit son aigre, trépidant, de l'instrument, se bouscula comme un combat de gouttes d'eau dans un vieux bassin de feuilles mortes.

" Que voulez-vous que je vous joue.... "

" Mais... je n'ai pas encore de préférence ! "

" Tiens ! c'est vrai ! " et ce fut un rire.

" Je vais vous jouer çà ! " Il partit.

Pluviose irrité contre la vie entière...

Un des Spleen de Baudelaire.

Ma chaise entra dans le mur et toute ma tête dans le piano dont,

certes, mes cheveux étaient devenus subitement les cordes. Rollinat termina :

Le blond valet de cœur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts.

et se tournant à demi :

" Que dites-vous ? "

" Recommencez ! "

J'étais dans l'ailleurs ! l'ailleurs de Michel-Ange, de Shakespeare, de Delacroix.

Ce n'était pas de la musique cela, c'était du langage.

Il me semblait que cet homme faisait rouler sous ses doigts le cœur de l'humanité.

A 4 h. du matin, Rollinat chantait encore. Il faillit avoir congé.

La précision de mes observations le grisait. Pour lui, j'étais foule. En moi, le silence de Paris l'écoutait.

Mais mon admiration avait une inquiétude : mon enthousiasme ne pouvait suffire à rassurer ce miraculeux homme sur la valeur de mon discernement. Il m'avait questionné :

" Vous savez la musique ? "

" ! ! ! "

Je dus ne plus me contenter de passer simplement pour un vague dessinateur et comme la relation est plus proche entre les sons et le sens des mots qu'entre les formes et les sons, j'avouai quelques vers, entre autres la pièce suivante qu'il me pria, plus tard, de dire à Barbey d'Aurevilly et que je cite parce qu'elle me tint plus spécialement sur les fonds baptismaux auprès de mon désormais ami.

L'IDÉAL

O reste inaccessible à toute ma tendresse
Et permets seulement que mon œil te caresse ;
Sois charmante toujours mais laisse mon désir
Rôder autour de toi sans jamais te saisir.

Que tu sois vierge ou bien que d'autres te possèdent,
Reste mystèrieuse et superbe pour moi,
Maintiens mon éternel et magnétique émoi
En ne levant jamais ces voiles qui m'obsèdent.

Comme un fleuve infini que rien ne peut tarir
Et que n'engloutit pas la mer inexorable
Laisse mon cœur errer sous le ciel adorable
De tes grands yeux d'azur et je pourrai mourir,

Plein du ravissement de ton sourire d'ange
Et de tout l'art exquis de ton beau corps cambré,
Ayant des bien mortels ignoré le mélange,
Dans l'extase du rêve où rien n'est altéré.

Rollinat, ce soir-là même eut une surprise. Je lui fredonnai presque immédiatement deux ou trois de ses mélodies. " Quel malheur que vous n'ayez pas de voix, s'était-il écrié, vous seriez mon meilleur interprète et prouveriez que ma musique n'existe pas que par moi mais par elle-même. "

On ne se quitta plus. J'étais devenu le contrôle nécessaire des nouvelles œuvres et comme, à propos d'interprétation, je lui faisais ce reproche, ayant, lui, toutes les voix, de ne pas penser aux autres, il me dit un jour : " Toi ! je t'autorise à modifier et il écrivit en riant (en riant il avait une fossette qui ressemblait à celle de Rochefort) un autographe.

Je n'en ai pas abusé. Pas du tout. Rollinat savait, en m'accordant cette confiance, que si j'avais modifié deux ou trois notes parce que cela était nécessaire, je serais resté dans le même pays musical que lui.

Oui, avec de la voix, j'eusse prouvé que le frisson de la musique de Rollinat était transmissible par un autre que par lui — ce qui a été fait par Mme Montaigu-Montibert pour l'*Aboiement des Chiens de la nuit* — mais il faut exprimer un grand, très grand regret : c'est que Rollinat n'ait pas chanté dans les gramophones du temps, ce qui pouvait être fait. Sa vraie statue, puisque l'on parle parfois d'un monument, c'eut été sa voix, son jeu, à jamais morts.

Nous nous retrouvions, le soir, dans les brasseries à piano, le plus souvent au 7 de la rue Racine. Là, fut en réalité le nid des *Hydropathes*, car c'est là que nous rencontrames Emile Goudeau, Charles Frémine, Rollinat, Goudeau et moi devînmes inséparables. Goudeau nous avait révélé ses *Fleurs du bitume* :

Les voyez-vous passer les belles affranchies ?
. . . . . .

Nous allions parfois rejoindre d'autres groupes au café de la Rive Gauche, au coin de la rue Cujas et du Boul' Mich ! Un soir apparut un nommé Paillard, ancien secrétaire du général de mon régiment. A ce régiment, j'avais fondé, en dépit d'acteurs, soldats comme moi, qui prétendaient que les camarades aimeraient mieux aller boire du cidre avec des filles que d'écouter des œuvres d'art, des concerts " d'artilleurs " qui eurent plein succès.

" Je vous cherche, me dit Paillard. En souvenir d'autrefois, j'ai organisé, au 2 du Boulevard Voltaire, des soirées auxquelles vous assisteriez avec plaisir. Venez donc ! "

Ces soirées avaient lieu le mercredi. Goudeau les baptisa immédiatement : les Mercredines. Au premier mercredi, nous partîmes ; ce fut charmant. A 2 heures du matin, nous rentrions à pied au quartier quand, soudain, sous l'horloge de la rue Turbigo qui surmonte le Passage de l'Ancre, Goudeau s'écria : " C'est un peu épatant, les étudiants qui passent pour l'élite de la jeunesse intelligente, ne sont bons qu'à se saoûler et à eng... des femmes dans les brasseries alors que voilà de braves bourgeois qui organisent des distractions délicieusement artistiques... " — " Mais, fis-je, il ne tient qu'à nous d'en faire autant, il faut simplement vouloir. " Je lui racontai les concerts " d'artilleurs ". — " Eh bien ! essayons, " conclut Goudeau. Le vendredi, à la Rive Gauche, ou fit part du projet. Paul Mounet se leva en s'écriant : " Je commence ! " Et il commença : "

Waterloo, Waterloo, Waterloo, sombre plaine...

. . . . . .

Les *Hydropathes* étaient créés. Il y eut un peu de houle; différents titres furent proposés. Un nommé Picquemal, très éloquent, politique, flairant peut-être un tzemplin, ambitionna la présidence. Je le combattis violemment. Il n'était pas le promoteur et il n'était pas poëte. On vota. Goudeau fut nommé Président. Moi et de Puyferrat, vice-présidents. De Puyferrat n'était pas poëte mais il représentait la jeunesse éternelle. C'était un Henri IV vivant qui disait un sonnet Louis XV " *L'Aiguille* " avec une distinction qui évoquait tout le délicieux règne. Cet Henri IV portait un monocle.

Pourquoi *Hydropathes* ? Le mot appartenait à Goudeau. Son histoire, en détail, serait trop longue à raconter ici. Il s'écrivit un instant : hydro-

pattes " animal à pattes de verre ". Avec la première orthographe, il voulait aussi bien dire: pour ou contre l'eau. J'en conclus que les journaux discuteraient et qu'il serait parlé de nous, ce qui eut lieu.

Une fraternité extraordinaire règna dans ces soirées dont le siège fut d'abord au coin de la rue Cujas et de la rue Victor Cousin, puis rue de l'Entrepôt, dans une grande salle de concert.

Les Hydropathes moururent parce que Sapeck, Fragerolles et Alphonse Allais entrèrent, un soir, en lançant des feux d'artifice dans la salle.

Ils se reconstituèrent vers 1884, sous le nom d'*Hirsutes*, dans les sous-sols du Soleil d'Or (Place Saint Michel) avec, comme Président, un nommé Maurice célèbre parce qu'à l'instar de Sarah Bernhardt, il couchait dans un cercueil capitonné de satin blanc. Je fus également vice-président avec Laurent Tailhade. Un point d'histoire en passant : Richepin ne fut jamais d'aucune de ces sociétés : Hydropathes, Hirsutes, Zutistes (Président : Charles Cros). C'est aux Hirsutes qu'apparurent Laurent Tailhade, Charles Vignier, Haraucourt, Jean Rameau. Aux Zutistes (rue de Rennes) Moréas, d'Esparbés, le Cardonel, Marsolleau, Mac-Nab.

C'est après un habile complot avec Salis qui était un vieux camarade de Bullier que j'ai entraîné les *Hirsutes* au *Chat-Noir*. Ayant pressenti les principaux et Salis ayant amené des " carrosses " j'interrompis la séance par un petit speach où je faisais valoir ses propositions avantageuses. Dans une joyeuse bousculade on partit et elle fut terminée Boulevard Rochechouart où Willette se trouva mal en entendant chanter Rollinat.

C'est cette chevauchée vers la butte que j'ai synthétisée en 1898, à propos d'un banquet où Jules lévy tentait de rajuster les " débris ", en représentant Goudeau, assis sur le Panthéon, donnant la becquée à un nid de petits aigles perché sur Montmartre.

Revenons à la fraternité Hydropatesque. On s'aimait tous, on se proclamait tous.

Chez un Monsieur Paul Eudel — auteur d'une fine pantomine : " la statue du Commandeur " et des " truquages à l'Hôtel Drouot " — qui recevait somptueusement Galipaux et disait des monologues de moi (quelle joyeuse époque !)

. . . . . .

Le vent enlève les chapeaux
Mais il n'enlève pas les têtes ;

Les fous peuvent perdre leurs têtes
Sans pourtant perdre leurs chapeaux ;
Les clows font tourner les chapeaux,
Les femmes font tourner les têtes...

et Paul Bilhaud proclamait Rollinat. Eudel leur demanda de nous amener. Voilà la filière. Ici la gloire de Rollinat commence. Le jour convenu, Rollinat vint me chercher à l'atelier, 5, rue Béranger. Nous longeâmes les boulevards, Eudel demeurait 12 rue Rougemont. A la hauteur du Pont-de-Fer, je le vis, avec un mal énorme, glisser des gants noirs: " Que fais-tu ? " — " Je mets mes gants ! " — " Ils sont noirs ! " — " Eh bien ! je suis en deuil. " — " Mais les gants blancs... se portent également... c'est même mieux porté... " Je ne savais lui exprimer que ses gants étaient d'une vétusté déplorable. J'arrivai à le persuader, sans trop de douleur, qu'il fallait en acheter des blancs, ce qui fut fait.

A la soirée, Clémenceau, Massenet, Taskin. Nous fûmes plusieurs à dire des vers mais il était établi que nous préparions la salle. On attendait autre chose ! Nous mîmes Rollinat au piano. Clémenceau ne le quitta plus. Toutes les dames le clouèrent à ce piano. Elles rapprochaient leurs chaises à chaque mélodie. Il riait de surprise, disait : " Mais... je ne sais plus ! " et continuait. Taskin murmura à côté de moi : " Si c'est çà qu'il leur faut, je ne chanterai pas ce soir " et il s'en alla, étant, lui, officiellement sur le programme. J'entendis Massenet dire : " Je voudrais l'avoir comme élève ". J'aurais mauvaise grâce à critiquer une seconde le fin *musiste* du " Jongleur de Notre Dame " mais à quelque temps de là, il publia " *les Coccinelles sont couché éé éé é he* ! " (paroles d'Armand Sylvestre) certainement pour montrer de quelle façon Rollinat eut dû traiter " *les Demoiselles* ". Or, non seulement ce n'était pas du Rollinat mais pour avoir voulu parodier *en maître*, Massenet avait perdu sa propre route, ce n'était pas même du Massenet. Et ceci est un compliment. Je ne puis employer une meilleure forme du pardon.

Rollinat, après ce triomphe, vint me conduire jusqu'à la Place de la République. A peu près devant ce même Pont-de-Fer, il soupira : " Enfin ! j'ai... du... talent... pourquoi ne suis-je pas aussi connu que les autres? P't'être que çà pourrait me rapporter un peu ", et c'est d'un gros rire qu'il soulignait cette réflexion. Et le rire s'accentua : " Avoue-donc que t'es avide de célébrité ? " — " Eh ben, oui ! " fit-il en me tapant sur l'épaule à la façon des paysans et en imitant l'accent du grand Nuret,

un type bizarre de son pays, " j'voudrais êtr' *ceulèbe* ! " Je devins sérieux : " Si tu le voulais, çà serait fait ! Seulement, il faudrait m'obéir. " — " J'veux ben... t'obéir, qu'est ce qui faudrait faire ! " — " Je te le dirai, tu promets ? " — " Je promets ! " J'avais mon idée. Soudain il me dit : " Ecoute donc ça ! " Depuis la sortie de chez Eudel et à travers toutes ces paroles, il venait de rimer quatre merveilleux vers.

Je me vengeai. A quelques jours de là je lui récitai cette pièce :

LA RÉCLAME

Fais du bruit, tape, tape, tape
Sur le ventre de ton talent :
Plan ra ta plan, boum, zing et v'lan !
Gonfle la voix et crie et frappe !

Ne va pas te dire : Il suffit
D'être un rêveur pour que l'on m'aime !
Oh ! non ! Proclame-toi toi-même,
Le front haut, le masque bouffi.

Méprisant quiconque te nie,
Insolent et dardant ton œil,
Souffle le vent de ton orgueil
Comme la claque du génie.

Ne rôde pas par les chemins,
Si tu tiens bazar de pensée,
Bras ballants et nuque brisée,
Dresse les pieds, lève les mains.

Écoute bien ce qu'il faut croire :
L'écho, c'est la célébrité.
Marche sur ta timidité,
Fabrique l'écho de ta gloire.

Tu vaincras les femmes d'abord
Qui se sentiront honorées
De baiser tes tempes laurées...
Et tu gagneras beaucoup d'or.

Et pourquoi pas ? Pourquoi méprise-t-on la réclame ? Qui attaque-t-elle ? Et... la Modestie (regardons bien au fond de nous-même) n'est-elle pas... souvent... l'hypocrisie de l'Orgueil.

J'allai voir Coquelin Cadet : " Rollinat veut être célèbre. J'ai un moyen. " — " Lequel ! " — " Tu vas inviter Sarah après l'avoir chauffée à blanc... " — " J'ai compris. C'est fait ! tenez-vous en haleine. "

Je racontai à Rollinat. Il eut le trac. C'est presque sévèrement et avec des discours qu'il fallait lui rappeler qu'il m'avait donné sa parole. Il y eut deux fausses alertes. A la seconde, nous avions déjà passé l'habit. Et Rollinat flairant une chance d'échapper, me disait : " Tu vois bien, elle ne viendra pas ! "

Sarah, tout en blanc, Damala, Richepin. Nous étions peu. Dans le miroir du souvenir, je ne vois pas les autres. Peut-être (?) Eugène Morand. Sarah fit cette réflexion : " Cette musique me donne la sensation des musiques orientales. " Elle apporta elle-même un verre de bière à Rollinat toujours assis au piano et s'agenouilla à demi en le lui présentant.

On sait le reste. Sarah, en musant, paraît-il, fit le reproche à Albert Wolf de ne pas connaître Rollinat. Elle donna une soirée où elle avait invité également Arthur Meyer, ce qui gâta tout. Car ce furent les deux journaux, le *Figaro* et le *Gaulois*, qui s'arrachèrent l'Actualité. Arthur Meyer envoya Charles Buet, avant la fin de la soirée, rédiger un article... qui coupa l'herbe sous le pied de celui de Wolf et Wolf ayant fait le sien tout de même — parce qu'il l'avait promis — reprocha à Rollinat l'article de Buet. Il me fut raconté qu'une artiste peintre — dont je tais le nom par amitié — à qui Sarah avait dit : " Comment le trouves-tu, ce Rollinat ? " avait répondu : " Oh ! c'est un poseur, il ne peut pas s'asseoir au piano sans s'être regardé dans la glace " et que Sarah avait ajouté : " Tu as raison ". En effet, Rollinat ne retourna pas chez Sarah. Rollinat, poseur, c'est la plus historique des drôleries ! Et voilà cependant comme il est presque certain qu'il fut abattu.

Mais, chez lui, le tout reportage affluait. Je restai quatre jours sans rien lire et sans le voir. J'avais été l'Eminence Grise, je cuvais la réussite. Au quatrième jour donc je sonnai rue Oudinot. Rollinat vint m'ouvrir. Un brouhaha tanguait derrière lui. " Que deviens-tu ? " lui dis-je, en souriant finaud. " Je monte le Calvaire de la Gloire ! " Le salon était plein et cosmopolite. J'aperçus Lavedan.

Des vers de Rollinat parurent dans tous les journaux. Des légendes absurdes se mirent à siffler. On le niait en bloc. On l'accusait de tout, excepté d'être lui-même. La gloire en éclatant lui cassait ses vitres. Il s'attrista. A la Conférence que fit Sarcey sur *les Névroses* il refusa d'aller (aux Capucines). Sarcey l'assassina. Du livre formidablement ouvragé des *Névroses* il extirpa la *Belle Fromagère* qu'il prenait pour une frivolité ! Sarcey disait fort bien les vers. Or, après plusieurs admirables vers de cette pièce, un auditeur l'arrêta : " Eh bien ? " — " Oui, toujours en très beaux vers (textuel) fit Sarcey, mais.... " — " Mais quoi ? " et il y eut des " Oh ! " Il lut la *Morte Embaumée*. Ce n'était pas là non plus le choix à faire. Le parti pris de rabaisser l'œuvre était évident. Et c'est comme avec un accent de regret qu'en descendant lourdement de la tribune il dit : " Enfin ! il paraît qu'on en est déjà au deuxième mille ! "

Il devint plus tard l'ami de Rollinat et commis la plus maladroite des gaffes. Il fit chanter du Rollinat... à l'*Eldorado* par Kam-Ill. Kam-Ill trouvant les rondels de Rollinat trop courts, pour faire une chanson d'au moins deux couplets, les répétait ! ! ! Pauvre Rollinat. Encombré de ces inconséquences il alla se cacher dans la Nature et ce fut du bonheur car c'est là qu'il fit le plus beau des livres, à mon avis : *l'abîme*.

La France ne manque pas de grands hommes mais elle n'a pas assez constaté celui-là. En ce moment, il se fait une vague réaction. Les littérateurs ayant bouleversé toutes les lois anciennes, on accorde qu'un mélodiste dont la puissance émotive fut incontestée avait peut-être éveillé des secrets. Madame Bartet, dans une Conférence au Théâtre des Arts, alors que Raynaldo Hahn était au piano, évoqua Rollinat. Signe des temps. Symptôme. L'homme simple ne profitera pas. On parle d'une statue, où ? comment ? Un peu de marbre lui a été donné signé d'un grand nom : une stèle de Rodin scellée sur l'Eglise de Fresselines. Rollinat avait été peu préoccupé d'idées religieuses. Finir pour de bon l'ennuyait. C'est tout !

C'est moi qui ai présenté Rollinat à Rodin, rue de l'Université. Rodin venait de terminer sa " *Cariatide* ". Il y avait là l'espoir d'un portrait. Rollinat était timide. Revenir c'était l'imposer. Il s'attarda et mourut. Rodin le regrette. Je suis peut-être fautif. Rollinat avait manifesté le désir de voir Rodin modeler. Rodin commença de bonne grâce une exquisse d'hercule. Il ne me vint pas à l'idée de lui dire en lui montrant le poëte : " Travaillez donc d'après nature ! "

Je n'hésite pas à donner à cette cérémonie de la stèle sa physionomie réduite. Nul poëte, nul musicien de Paris. En personne, cela s'excuse, mais nulle manifestation. Seul, l'ami de la rue St-Jacques, celui qui ressemblait au frère envoya des vers que le poëte Bouchard de Châteauroux voulut bien dire devant Rodin présent.

Les voici :

Parler aux morts est un mirage
Cependant, à celui qui dort
Parlons. Évoquons son image...
Le mirage est un charme encor !

Appelons la douce figure
Du poète trop tôt banni
Qui dort au fond de la nature
Dans le berceau de l'Infini !

Évoquons sa grande musique
Et les tendresses de sa voix...
Sa voix, fleur sonore et magique,
Perdue, hélas ! dans l'autrefois !

Il décalquait l'âme des choses,
Il donnait, on ne sait pourquoi,
Aux larmes la saveur des roses,
Et le frisson était sa loi !

De la grâce noble des rimes
Il fut l'ouvrier merveilleux.
Il scruta nos profonds abîmes
De son scalpel harmonieux...

Viens, Rollinat, c'est une fête
Où, réunis, nous affirmons
Que ton œuvre est plus que parfaite !
Viens, Rollinat que nous aimons...

Il vient ! il grimpe par les routes,
Les cailloux roulent sous ses pas...
Qui donc disait, parmi ses doutes,
Que les morts ne répondaient pas ?

Mordant sa moustache, il s'avance ;
Sur ses regards, ses cheveux fous
Pleuvent. Il marche et se balance...
Rollinat, te voici vers nous.

Pour le sourire de l'histoire,
Niens embrasser, hors du néant,
Rodin qui signe de sa gloire
Ta gloire, avec son nom géant.

Nous la voyons comme en un rêve
— Le mirage est un charme encor —
Cette étreinte idéale et brève...
Rollinat s'en retourne...
Il dort !

Tous les poëtes Berrichons étaient là.

* * *

Sur le socle de la " *statue* ", sous le portrait de l'homme, on pourrait mettre le portrait de sa musique que je crois avoir exprimé. Contentons-nous du même cadre :

Son chant fut la clameur de l'âme.
Son jeu fougueux fut souple et fort,
Il ondulait comme la flamme
Et pesait comme le remord.

Traduisant en verve féconde
De notre enfer tous les décors,
Larme tendre ou larme profonde
Il fit pleurer tous ses accords.

Râle d'espoir ou cri de rage,
Accents étranges et navrés,
Sa musique fut un langage
Compris des seuls désespérés.

Elle nous promène en nous-mêmes,
Elle est le miroir des douleurs

Et sœur des face à face blêmes
Les grise d'harmoniques fleurs.

Elle plonge aux pires détresses,
Bondit au suprême idéal,
En de frissonnantes ivresses
Nous fait savourer notre mal.

Et cette Musique d'alarme,
Telle un poison qui sait guérir,
A ceux qu'elle a bercés de charme
Donne le regret de mourir.

Oui, cette musique permettrait de supporter indéfiniment " le déshonneur " de vivre, selon le mot d'un poëte dont le nom n'est pas présent à ma mémoire. En l'imprégnant, elle corrige la vie. Elle rappelle à l'ordre le désespoir. Je disais un jour à mon ami Armand Dayot qui applaudît : " l'architecture gothique, c'est de la pierre qui chante " eh bien, j'oserai dire aujourd'hui : " la Musique de Rollinat c'est de l'âme sonore. " De l'âme c'est-à-dire nulle réticence de fabrication. Ce fut dans toute sa palpitante simplicité la technique de Rollinat. Il chanta de la Vraie Musique. Cette technique-là chasse le roquet qui s'impose dans vos pas.

" L'Ampleur sans Procédé de vos chants douloureux ! "

Les autres génies — Gounod a traité Rollinat de " fou de génie " Merci Gounod ! — composent leur musique, ils ne la cueillent pas sur leur souffrance directe, ils l'adaptent à des motifs, à des à propos. Une preuve qui va surprendre. A combien d'entre eux la valeur *intérieure* des paroles importe-t-elle ? Rollinat n'a greffé que sur des fraternités. C'est pourquoi il n'impose pas, comme eux, que la surprise et l'admiration, mais l'émotion immédiate. Et à tous, subtils ou non. Je suis certain de discerner les habiletés musicales mais je n'en connais pas... l'algèbre. Je ne puis, à côté de la sensation, discuter, mais je m'aide de cette citation d'un pratiquant, Léo Goudeau, frère d'Emile Goudeau :

La Mélodie, chez Rollinat, a quelque chose de bizarre qui frappe par le côté éminemment original.

Il emploie de préférence les intervalles les plus vibrants et les plus inattendus

et constamment se sert du triton en descendant et de l'intervalle d'un ton et demi. Cela ne constitue point une originalité mais où il est étrange, c'est quand il attaque avec vigueur des modulations très éloignées et, le plus souvent, par des *appogiatures* ; celles-ci, quelquefois, d'une hardiesse extrême, le chant faisant deux notes diatoniques étrangères à l'harmonie.

L'harmonie, du reste, est en rupture de ban avec toutes les règles établies ; elle présente des successions sans liaison ; elle abandonne le chant qui alors lutte contre elle, ou s'en fait une esclave absolue, modulant sous chaque degré nouveau, même dans un chant rapide, et alors avec un débordement de richesse et de libertinage qui donne une frissonnante sensation.

J'ai ouï-dire bien des gens, après avoir entendu Rollinat : "Il n'y entend rien !" mais ils partaient émus. Pourquoi donc disaient-ils : "Il n'y entend rien !" grave question.

Grave question ! L'Oreille n'est-elle pas et seule, le guide sans Appel de l'Harmonie. Que pensent les Musiciens des huitièmes de ton des musiques javanaises ? La grave question, je la précises : les pilotis de la Musique, jusqu'à présent, sont-ils conventionnels ? Lui est-il imposé d'être analogue au vers parnassien, a-t-elle droit au vers libre. En littérature, je préfère, moi, la jonglerie qui *simule* plus de sélection, mais la musique

Aile des âmes prisonnières
n'a-t-elle pas droit à l'essor : hors barrière ?

Wagner lui même, puissant poëte, n'a pas osé la délivrer. Il cède encore au lieu commun... qui pullule dans son chef-d'œuvre... pour braves gens : la Chanson de l'Étoile ! La Musique de Rollinat ne fait nulle concession à l'habitude. Il a écrit :

La goutte d'eau de l'Habitude
Corrode notre liberté.

Quel pianiste peut lui être comparé. Il n'employait pas la pédale, il en avait une sous chaque doigt. Il n'effaçait jamais une note. La mitraille de son jeu, pour la plus policière oreille, il la chronométrait. S'il fut un Paganini du piano, c'est lui. Des amis venaient et me disaient : "je suis premier prix du conservatoire" — "Jouez la Valse des Squelettes," et ils s'embrouillaient.

Ce qui donnait l'audace à Pelleport de mettre en face d'Hugo Rollinat, c'est que celui-ci fut l'orfèvre que ne fut jamais Hugo. Hugo augmentait sa poésie d'éloquence et ne jouait jamais la difficulté. C'est

dans les plus extrêmes difficultés que Rollinat serrait l'idée. Il fut le plus courageux ouvrier du vers. La synthèse sans arrêt. Nul mot ne s'échappait du titre et cela dans l'abstrait qu'il traquait sans oubli. Hugo a risqué deux sonnets dont un madrigal. Les rondels, rondeaux, villanelles de Rollinat sont d'inimitables joailleries par leur rigidité d'observation. Beaucoup sont d'une réussite stupéfiante. Hugo s'épand avec facilité dans la fresque décorative. Rollinat burinait l'eau forte.

Ce grand auteur qui comme chanteur avait toutes les voix, dans toutes ses voix avait tous les moyens.

Lorsque Rollinat interpréta ses mélodies devant l'éditeur Lemoine, — j'étais présent — celui-ci s'écria : " Il ne termine jamais de la même façon ! " Souvent j'avais formulé cette remarque à certains compositeurs : " Vous faites un nœud toujours le même, ou à peu près, à vos différentes compositions, n'est-ce pas comme si nous, poètes, nous terminions nos différentes pièces de vers par le même vers ? " L'un fut cruel pour lui-même et les autres, en s'excusant ainsi : " C'est pour donner une satisfaction au public et l'avertir que c'est fini ! "

La Musique de Rollinat est une pensée qui ne joue pas avec elle-même, qui ne bavarde pas. Elle élague toute anecdote. Elle se résume et se surveille. Toute note qui n'émane pas du parfum de sensitivité est exilée. Cette Musique est magique. Elle éclaire les paroles. Elle les ouvre et les auréole. Ceux que fatiguait la compréhension de Baudalaire, avec son aide, l'ont élucidée. Après Rollinat on ne se remémore plus les vers de Baudelaire, on les chante. Je ne parle pas seul. Mlle Judith Cladel a écrit : " des mélodies qui collaient à cette poésie circéenne comme des voiles mouillés à un corps nu ".

Moi, j'ajoute : " comme une tunique de Nessus ". Les paroles entendues avec la Musique de Rollinat ne sont plus libres.

Il y a, dans les harmonies, des mariages de raison et des mariages d'amour. Rollinat ne répercute que les mariages d'amour, de profond amour. J'insiste, elle cueille la fleur du sentiment comme certains peintres — qui ont dérouté et déroutent encore — cueillent la fleur de l'atmosphère ; Monet dans ses cathédrales, Brangwyn dans ses " boucaniers " Boznanska et Méla Mutermilch dans toutes leurs vertigineuses toiles et comme Aurel cueille, en prose, les plus imperceptibles *balancements* de l'indécision humaine.

L'Art est la Coquetterie d'une nation. Une nation doit se fleurir de

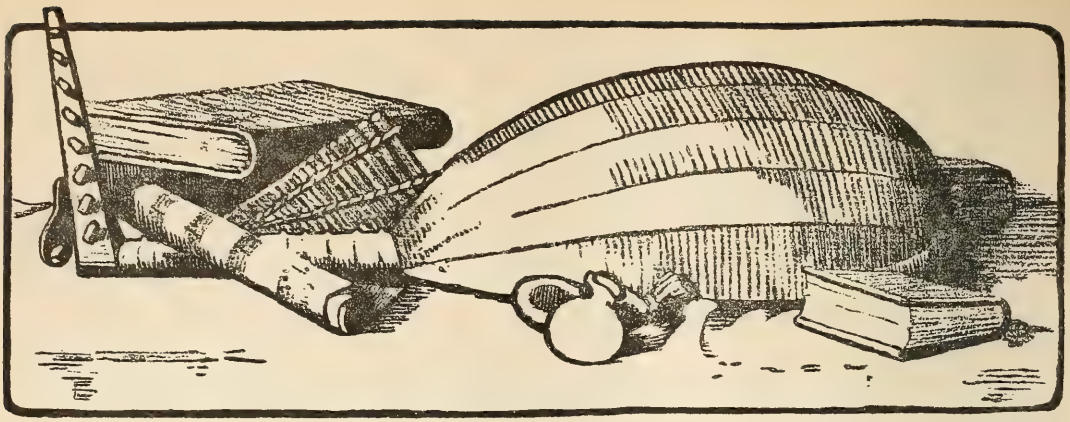
l'effigie de ses artistes. La France doit-elle omettre de joindre à son bouquet la plus rutilante de toutes ses fleurs.

Rollinat fut plusieurs fois grand homme.

Importe-t-il *décidément* que Rollinat ait sa statue ? Si je croyais aux morts, je le voudrais pour l'équilibre de la justice. Nous sommes des apparences. Je le désire pour l'apparence de la justice et pour rectifier nettement une apparence de la justice. Ecoutez ceci : depuis la mort de Rollinat je n'ai jamais été à Châteauroux. On m'a affirmé l'authencité de la drôlerie suivante (déférente, c'est entendu, mais drôlerie tout de même). Le conseil Municipal obéissant à la rumeur qui lui révélait qu'un grand homme était né dans la ville, se décida à donner son nom à une rue, mais la mère de Rollinat protesta. Elle découvrait que le talent d'orateur de son mari équivalait aux divers talents de Maurice et que la priorité paternelle s'imposant, c'était le nom du père qu'il fallait arborer. Le conseil Municipal obtempéra de cette façon : il appela la rue : Rue Rollinat.

Lequel ?

GEORGES LORIN.



RÉFLEXIONS D'UN SOLITAIRE

On sait que Guétry avait écrit de volumineux mémoires, dont les manuscrits ont été partagés à sa mort en 1813, entre ses sept neveux et nièces. Ces précieux volumes sont aujourd'hui dispersés, Mademoiselle Pauline Long a pu en retrouver la trace dans les différentes bibliothèques d'Europe, et se disposé à en faire la publication. Nous sommes heureux de pouvoir présenter aujourd'hui à nos lecteurs, un fragment de ces Réfléxions. Il appartient au volume manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque Nationale.

Plaidoyer pour moi-même adressé au tribunal dramatique.

Dans la préface de mon livre "De la Vérité", j'ai dit pourquoi je ne composais plus de musique ; mais je n'ai pas assez insisté sur la raison principale, qui est ma santé. Je vais donc, si on me le permet, entrer dans quelques détails à ce sujet. Aujourd'hui qu'on voit que ma résolution est stable, et que je n'ai pas fait un serment d'auteur ou d'ivrogne, on me pousse plus que jamais de reprendre ma lyre ; le puis-je, le dois-je ? c'est ce qu'on verra dans la suite de ce chapitre. D'abord je pense que l'amour, la poésie et la composition vivent des mêmes éléments, et qu'en renonçant au premier, on n'a plus de justes prétentions aux deux autres. Quand il n'est plus amoureux, le rossignol cesse de chanter, et la mue s'ensuit.

Ainsi que le peut le poète dramatique et d'autres artistes, nous n'avons pas l'avantage de mettre en séquestre quelque pièce de jeunesse qui ne parait dans le monde qu'au vieux temps de notre vie ; nous sommes deux pour un ouvrage, et l'un ou l'autre est toujours pressé de jouir. En remarquant le silence de la belle muse qui fit le charme de ma vie, c'est dommage, dit-on, que vous l'abandonniez, puisque vos derniers

ouvrages Lisbeth, Anacréon chez Polycrate, Elisca, prouvent que votre tête est encore remplie d'idées et de chants musicaux. Je le sais, mais pour mettre en œuvre et à leur véritable place ces idées et ces chants, il faudrait que je fisse des efforts surnaturels que je redoute actuellement, il faudrait, c'est ce que j'ai éprouvé à chaque ouvrage de musique que j'ai fait, il faudrait me monter et remonter la tête presque jusqu'au délire. Alors ne dormant presque point, ne mangeant presque plus, et souvent crachant le sang, mes idées abonderaient. Est-ce à mon âge, est-ce à 67 ans (1808), que je puis soutenir cet orage des sens qui me donnera, je veux le croire, un ou deux opéras de plus, mais achetés par le sacrifice du reste de ma vie? Le savent-ils, s'en soucient-ils beaucoup ceux qui me sollicitent à remonter ma lyre? Encore un opéra, me dit-on, le dernier, le chant du cygne. Proposition assez inhumaine, puisqu'on sait que l'oiseau expire après avoir chanté pour la dernière fois. Mais, me dit-on encore, vous travaillez chaque jour, chaque jour vous écrivez, autant et mieux vaudrait faire de la musique. Quelle différence de travail et d'étude ! Ce que j'écris est affaire de raisonnement, et c'est à force d'imagination qu'on fait de la bonne musique. Mon travail actuel est celui de l'esprit, l'autre de l'âme, et de l'âme dans toute son exaltation. Quand je jette les yeux sur 50 ou 55 partitions sorties de ma tête, et la plupart de ma plume... (Un copiste intelligent a souvent mis au net mon premier brouillon fort exigu, après quoi je lui dictai les immenses détails d'une partition. Nous ne pouvons pas comme les peintres abandonner une partie de notre ouvrage à nos élèves, nul compositeur, quelque habile qu'il soit, ne peut remplir les intentions d'un autre)... Je suis étonné moi-même de ce magasin de papiers et de cette énormité de notes. Certains compositeurs italiens, je le sais, ont fait jusqu'à cent opéras. Mais ont-ils varié leur style et leurs chants autant de fois qu'ils ont changé de poèmes ? N'y a-t-il pas cinquante opéras dans un ou un dans cinquante ? Barilli excellent bouffe, assistant à une représentation de l' " Amant Jaloux " avec sa femme, parfaite chanteuse, lui disait qu'on ne pouvait distinguer deux auteurs dans cette pièce, qu'il semblait qu'une même tête avait produit paroles et musique. C'est, ajoutait-il, ce qu'il faudra que nous fassions un jour en Italie, si nous voulons intéresser les spectateurs, et ne pas les voir comme ils font s'occuper de tout autre chose que du spectacle. Monsieur Barilli avait raison, et je suis charmé qu'un acteur italien pense ainsi. Les chants vagues, le luxe musical ne conviennent que dans les concerts, ou quand

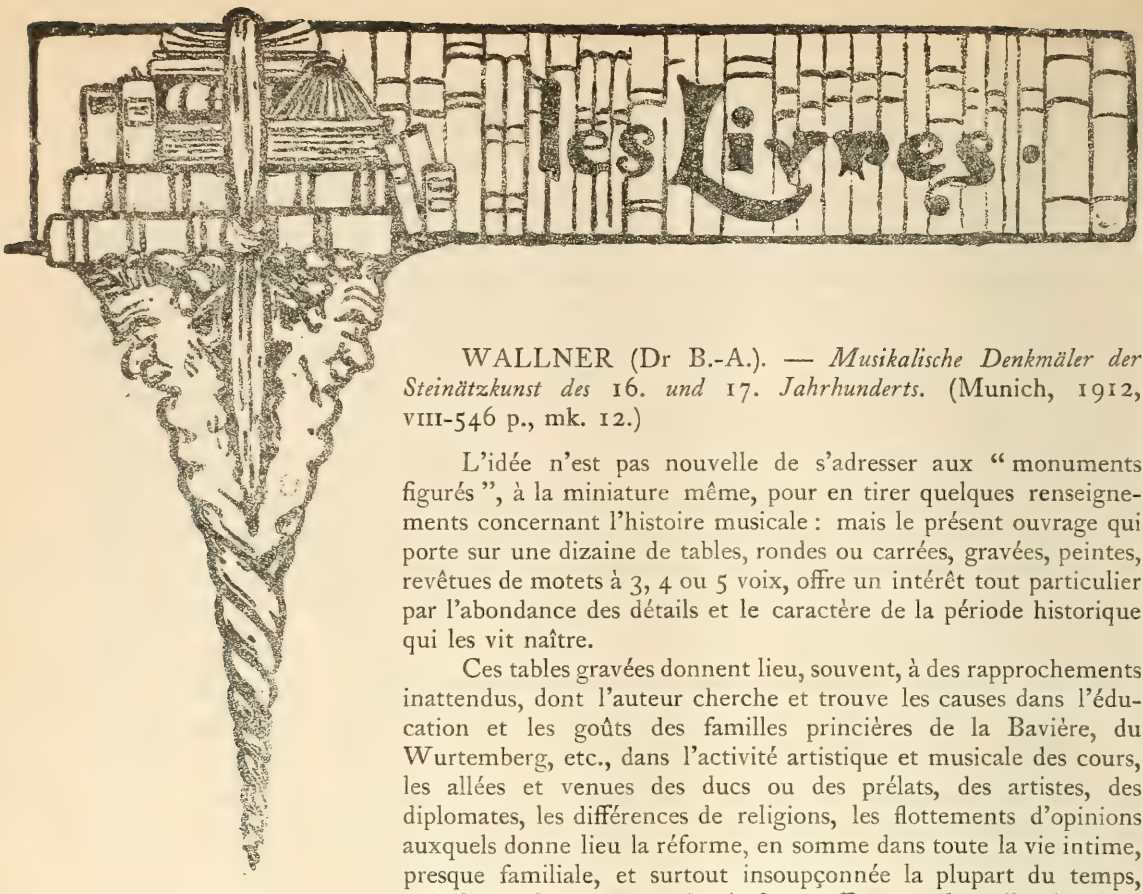
le poème ne présente aucun intérêt ; s'il est attachant, la musique doit s'identifier avec l'action, sinon elle la tue. Je ne boude pas la musique, tant s'en faut, elle est toujours ma favorite. Quand j'entends mes meilleurs ouvrages bien rendus, je jouis pleinement comme un père qui voit ses enfants bien portants et bien établis. Mes premiers ouvrages surtout me rappellent le temps de ma jeunesse et mouillent quelquefois mes yeux sexagénaires ; et, musique à part, je sens alors combien je dois aux poèmes qui m'ont inspiré.

Madame Marmontel ayant fait une fausse couche, on disait de son mari. Cet homme ne fera jamais rien qui puisse vivre. On avait tort. Sans compter les ouvrages de littérature qu'il ne m'appartient pas de juger, les opéras intitulés Lucile, Sylvain, Zémire et Azor, et surtout L'Ami de la maison, sont de charmants ouvrages. La meilleure musique jointe à un mauvais drame, est comme une belle âme attachée à un corps défaillant ; elle ne peut rien, étant dépourvue d'organes par lesquels elle peut agir. Dans ses beaux jours l'artiste vit de sa gloire actuelle et plus encore peut-être de sa gloire future ; dans ses vieux ans de celle acquise, trop heureux de vivre ainsi sans infirmités, et sans payer chèrement les fatigues qui l'ont conduit au temple de mémoire. Mais, à tout âge, il faut une occupation, quand dès sa jeunesse, on en a contracté l'habitude, et celle d'écrire ses pensées sur différents sujets est la plus convenable à l'âge mûr. L'homme pour être bon et sociable, a besoin d'être occupé, alors il ne songe qu'à son affaire, et laisse vivre en paix les siens et les autres. Jeunes filles qui vous mariez, n'épousez point l'homme sans occupation, c'est le fléau de la vie. Tout occupé de vous les premiers jours, il est heureux, mais bientôt, n'ayant point de diversion, il se rendra insupportable. On voit peu d'aimables paresseux, leur premier titre est de dormir. Chez certains hommes de lettres, la paresse est un avantage réel, en 20 années le paresseux produit une petite brochure bien faite, bien piquante. C'est dommage, se dit-on, que cet homme n'écrive pas davantage. Disons plutôt que souvent c'est une bonne fortune pour lui d'inspirer des regrets au lieu d'éveiller la critique toujours inséparable des grands ouvrages.

L'homme travailleur n'a de ressources que dans la continuelle révision de ses écrits. De même qu'un bon horloger avant de livrer une montre, la pose en tous sens, et lui laisse le temps nécessaire pour voir si elle ne se dérange point, de même l'auteur d'un ouvrage quelconque doit

le revoir le matin, le jour, avant et après ses repas, en état de joie et de mélancolie,... et après tous ces soins et ces épurements continuels, si son œuvre paraît, la surveillante critique, disons mieux, les érudits " ad hoc " de chaque chose dont il a parlé, l'avertissent encore qu'on ne sait le tout de rien. D'ailleurs, quel que soit le talent de l'homme, il dépend tellement de l'état actuel de sa santé, et de la température qui l'environne, qu'on oserait presque dire que chaque vent divers, que les variations du sec à l'humide, du chaud au froid, produits par les 32 rumbs ou parties de la boussole, apportent autant de modifications dans son esprit et ses jugements. Il me reste un mot à dire touchant les efforts d'imagination inséparables de la composition musicale, qui ont rapport à la maladie dout j'ai toute ma vie été affecté. Les personnes éloignées de Paris qui sont sujettes à ce mal, et qui ont lu mes " Essais sur la musique " et mon livre " De la Vérité " où j'ai parlé de mon crachement de sang, me demandent encore quelquefois par lettres des conseils sur leur santé. Je leur réponds ici que depuis que j'ai abandonné la lyre d'Apollon et les autels de Vénus, ajoutons à cela le calme des sens, triste produit des années, les accès infiniment diminués ne se renouvellent qu'au changement des saisons. Le docteur Tronchin avait raison de vouloir, lorsque j'avais 30 ans, me faire renoncer à la musique pour guérir mon crachement de sang ; mais alors c'était m'ôter l'existence que de me faire vivre à ce prix. Aujourd'hui que je risque de ne pas faire aussi bien que dans ma jeunesse, aujourd'hui qu'il me faudrait plus d'efforts périlleux pour arriver à l'inspiration, je prends le parti de parler au lieu de chanter, trop heureux si après avoir longtemps amusé les hommes par mes chants, mes réflexions peuvent encore leur être profitables.

PAULINE LONG.



WALLNER (Dr B.-A.). — *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des* 16. *und* 17. *Jahrhunderts.* (Munich, 1912, VIII-546 p., mk. 12.)

L'idée n'est pas nouvelle de s'adresser aux " monuments figurés ", à la miniature même, pour en tirer quelques renseignements concernant l'histoire musicale : mais le présent ouvrage qui porte sur une dizaine de tables, rondes ou carrées, gravées, peintes, revêtues de motets à 3, 4 ou 5 voix, offre un intérêt tout particulier par l'abondance des détails et le caractère de la période historique qui les vit naître.

Ces tables gravées donnent lieu, souvent, à des rapprochements inattendus, dont l'auteur cherche et trouve les causes dans l'éducation et les goûts des familles princières de la Bavière, du Wurtemberg, etc., dans l'activité artistique et musicale des cours, les allées et venues des ducs ou des prélats, des artistes, des diplomates, les différences de religions, les flottements d'opinions auxquels donne lieu la réforme, en somme dans toute la vie intime, presque familiale, et surtout insoupçonnée la plupart du temps, qui forme la trame enchevêtrée, touffue, sur laquelle s'édifient les grands faits historiques.

Chacun des documents devient ainsi l'occasion d'une monographie qui fait défiler devant nous toute une série de personnages, tantôt très connus, tantôt moins — et même ignorés — dont l'action, importante ou médiocre, nous explique le voyage de l'œuvre musicale, du texte et de leur dédicace depuis les auteurs jusqu'à la pierre qui les doit immortaliser.

On a vraiment la sensation, en lisant ces pages, extrêmement documentées, d'être mêlé au va et vient de cette époque transitionnelle, dont le caractère très particulier se traduit par des mélanges hétéroclites d'humanisme, d'antiquité, de gravité et de raillerie, de textes bibliques et de chansons à boire, de réforme et de papisme, l'art ne perdant pas ses droits, et enveloppant les " calendriers perpétuels " de banderoles musicales signées Goudimel, Roland de Lassus, Biffi, etc.

Des textes littéraires et musicaux, placés à fin de cet important ouvrage, viennent éclairer et préciser les analyses esthétiques qui sont faites à leur sujet au cours des chapitres.

A. Machabey.

SACHS (Curt) — *Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hof* (Berlin 1910, 290 pp.)

Nous voici de nouveau reportés à l'époque de la Réforme et de la Renaissance ; nous

atteignons même le 18me siècle, puisque l'auteur étudie l'évolution de la musique, ou plutôt des groupements musicaux à la cour de Brandebourg depuis leur origine, vers 1542 jusqu'à leur suppression en 1712.

Règne par règne, M. Sachs nous montre la constitution de la chapelle et de la musique de chambre ; puis les manifestations dramatiques ; grâce aux documents d'archives, il a pu reconstituer chaque maîtrise, chaque orchestre et nous donner de *chaque* musicien (ou à peu près) une courte notice biographique.

Comme dans toutes les monographies de ce genre, des extraits de correspondance nous mettent au courant, mieux que n'importe quoi, de l'activité et de l'état d'esprit de ces petites cours ; on croirait, à de certains moments que la grande, l'unique préoccupation des princes et princesses soit *la musique ;* la reine Sophie Charlotte " tâche à se consoler des maux de la guerre " en faisant écrire une pastorale à Bononcini ; ce pauvre grand artiste ! " Le grand Bononcini est encore ici, affligé de la mort de sa maîtresse. Cela est cause que je n'ai point eu de musique depuis huit jours. " (p. 86).

L'ouvrage de M. Sachs prend encore de la valeur par une bibliographie très complète et une indication scrupuleuse de ses sources.

A. Machabey.

ROTTER (Curt) — *Der Schnaderhüpfl-Rythmus.* (Berlin, 1912, in-4°, 236 p. et un appendice contenant 34 exemples. Mk. 8.)

Bien que l'on puisse m'accuser de céder à un penchant tout personnel, si l'on me voit applaudir à l'apparition d'un ouvrage traitant du rythme, j'espère que la valeur même de cette étude justifiera mon humble appréciation.

L'auteur n'obéit à aucune idée préconçue, à aucune théorie trop rigide : il peint les faits tels qu'ils sont, les classe logiquement, découvre ce qui se cache sous les apparences, et crée autant de catégories que les dissemblances rythmiques en réclament ; pourquoi vouloir réduire au même schème des formes dont les différences sont constantes ?...

Nous voici donc en face d'un phénomène initial : l'union de la poésie, de la musique et de la danse ; et l'auteur qui nous a d'abord montré comment d'un simple quatrain, très court, pouvait résulter, grâce à l'intervention de la musique instrumentale, une danse assez longue " pour satisfaire les danseurs " — nous fait assister à la formation de ce contrepoint rythmique qui résulte de la superposition des rythmes caractéristiques : celui de la danse, celui de la musique, de la mélodie proprement dite, et enfin celui du texte poétique : cela avec une netteté et une simplicité remarquables. Une quantité d'observations extrêmement judicieuses sur les contractions, les allongements, les désaccords presque complets entre le texte et la musique, lors des cadences, sont — au surplus — de nature à nous éclairer sur bien des points obscurs qui subsistent encore dans l'esthétique de l'art vocal, ainsi que sur toutes les formes primitives de cet art, — les formes helléniques, par exemple.

Mais ce qui doit encore retenir notre attention, c'est que le " Schnaderhüpfl " est l'aspect primordial et rudimentaire de la *valse*, de la valse qui, échappée du Tyrol, s'en vint d'abord dans les brasseries viennoises, puis dans les salons, à qui Beethoven fit l'honneur de consacrer quelques loisirs, que Saint-Saëns transforma en " Etude " de haute tenue et qui, non contente d'accaparer une bonne partie du ballet d'opéra, s'introduit, plus ou moins déguisée, dans de grandes œuvres symphoniques.

Sans parler de la place énorme qu'elle tient dans la musique légère, où elle est encore chez elle, et où il est tout naturel de la trouver, la valse, — ou, si l'on aime mieux, la

" Schnaderhüpfl " — par son ascension continuelle vers les " formes intérieures ", ne reproduit-elle pas devant nous l'histoire des vieilles danses médiévales ou renaissantes, aboutissant progressivement aux types les plus achevés de la musique instrumentale, — à la sonate en un mot ?...

Cette leçon vaut bien un ouvrage : c'est celui de M. C. R., où nous trouvons l'humble et naïf couplet tyrolien, avec ses angles vifs, son rythme net, et sa vie aussi, sa vie débordante, qui devait, en un siècle, envahir l'Europe, lui communiquer sa chaleur, et s'installer — mais cette fois avec des vêtements " à la mode ", — au sein même de nos concerts les plus " collet monté ".

A. Machabey.

WEINGARTNER (Félix). — *Erlebnisse eines " Königlichen Kapellmeisters in Berlin. "* (1912, in-8° de 87 p., Paul Cassirer, Berlin.)

Dans cette brochure, le célèbre kapellmeister raconte par le menu les vexations qu'il eut à subir de la part de l'Intendance générale, (et royale) des théâtres.

On croît rêver en parcourant ces pages, et on ne sait qu'admirer le plus de la patience et de la générosité de M. Weingartner ou de la mauvaise foi persévérante et du " corporalisme " prétendant contraindre ce grand artiste à rester de force dans un établissement (le Grand Opéra Royal) où l'on s'ingénie à lui rendre la vie impossible.

L'éminent chef d'orchestre n'a-t-il pas été condamné à une amende de 120 marks pour avoir *mal dirigé* " Cavalleria rusticana " ? Plus loin, il monte au pupitre pour conduire une représentation de " Hansel et Gretel " : le rideau se lève, et il aperçoit sur la scène une " Gretel " qu'il n'avait jamais vue, et dont il ignorait même le nom.

L'Intendance avait tout simplement engagé une nouvelle pensionnaire sans en informer le chef d'orchestre, et sans même lui donner l'occasion de répéter avec elle !.. Ensuite, c'est le récit de manœuvres essayées pour empêcher M. Weingartner de venir pour la première fois à Paris conduire deux concerts chez Lamoureux... Et tout cela n'est pas du roman, c'est la pure vérité. La lecture de ces pages écrites dans un style qui rappelle celui de notre grand Berlioz, nous apprendra à nous montrer moins sévères pour ce qui se passe en la " Ville Barbare "... Cette Cité d'après 1870, n'est peut-être plus le Paris du temps de Berlioz !...

Mais l'accueil triomphal que le grand public de Paris réserve chaque année à M. Weingartner, le consolera certainement des épreuves qu'il a endurées près des bords de la Sprée.

Félix Raugel.

ROOTHAM (C. B.). — *Voice training for choirs and schools.* (Cambridge at the University Press. 1913, in-8°).

L'éducation de la voix pour chœurs et écoles par M. Rootham, organiste et chef de chœurs à St John College, Cambridge, est un livre qui sera très-utile non seulement aux Maîtres de Chapelle mais encore à tous les professeurs de l'enseignement primaire.

Il se compose de deux parties, l'une théorique, l'autre pratique, et cette dernière est la plus importante. Le plan de l'ouvrage est très-clair et la table qui est placée au début est un véritable résumé des idées de M. Rootham.

Avant la puberté, l'auteur ne fait aucune différence entre la voix des garçons et des filles ; il indique plus loin comment on peut modifier les défauts de la voix parlée et chantée chez les enfants; il passe en revue les principales imperfections que l'on rencontre et il engage en terminant les jeunes compositeurs modernes à écrire des morceaux pour voix enfantines.

Nul doute que cet appel ne soit entendu. MARAGE.

CUMMINGS (Dr. H.). — *Purcell.* (London, in-12°).

Brève et précise, cette biographie nous place dans la seconde moitié de ce 17e siècle anglais qui devait voir s'évanouir pour longtemps l'originalité et la fécondité artistiques dont s'enorgueillissait alors — à juste titre — la Grande-Bretagne.

L'auteur ne dédaigne pas l'anecdote, mais n'en use qu'avec mesure, et il s'applique même parfois à combattre quelques erreurs historiques.

Cependant on regrette que la partie esthétique de l'ouvrage soit si succincte et si superficielle et que aucun texte musical ne vienne illustrer et animer les éloges abondants mais monotones que M. W. C. prodigue à l'un de plus grands musiciens de l'Angleterre.

Souhaitons donc que ce petit livre incite l'un de nos historiens à tracer de Purcell un portrait plus ample et plus riche, digne de l'organiste de Westminster Abbey, qui, mort à 37 ans, nous laisse cependant un bagage musical d'une variété et d'une valeur surprenantes.

HANS HEINZ ERVERS & MARC HENRY. — *Joli Tambour !* (Berlin, W. Borngräber, 1912, in-12° de 272 pp.).

Faire connaître en Allemagne la chanson française, ou mieux encore l'âme française par la chanson, tel est le but que se propose cet ouvrage, dicté, nous dit la préface, par le désir d'un rapprochement entre les deux nations. En réalité, seuls les textes figurent ; la musique, les " airs " dont beaucoup cependant sont tradionnels, font défaut ; et c'est croyons-nous regrettable.

Mais quel défilé ! Depuis Villon, ancêtre du bohême montmartrois, jusqu'à l' " Internationale " — ce qui n'est peut-être pas sans ironie — la chanson populaire nous apparait dans tous ses costumes, sous toutes ses formes, tantôt narquoise, tantôt précieuse ; grivoise ou gaillarde, batailleuse ou provoquante, mais aussi toujours alerte et franche.

Ceux qui parcourront ce livre, y retrouveront, non sans sourire, l'origine — combien pudique — de certaines chansons de route d'une finesse douteuse —, et le souvenir rajeunissant des joyeux cabarets de Montmartre.

GEORGY CALMUS. — *Zwei Opern-Burlesken aus der Rokokozeit.* Berlin, 1912. (*Télémaque* de Le Sage et *The Beggar's Opera* de Gay et Pepusch).

Il est curieux que Français et Anglais aient laissé à l'Allemagne le soin de ressuciter leur esprit d'autrefois et de publier avec tant de luxe ces deux œuvres si caractéristiques du 18me siècle.

Le Théâtre de la Foire ! C'est tout un monde, une lutte, presqu'une épopée, qui surgissent devant nous ; l'art officiel d'une part, l'art populaire de l'autre — l'un avec ses " privilèges ", massue terrible ; le second avec son esprit, sa " rosserie " dirions-nous aujourd'hui, arme plus terrible encore, et qui lui valut le triomphe définitif : les successeurs de Le Sage jouent " Pelléas " ; mais se sont des parvenus.

Vers la même époque un conflit analogue se produisait en Angleterre, et une sorte

d'opéra populaire, d'opéra-comique, fondé, régi, exploité par des hommes extraordinaires s'oppose avec acharnement et succès au Théâtre Royal.

Mlle C. nous retrace la genèse et les péripéties de cette double bataille, en une introduction très claire, très documentée qui n'occupe pas moins de 40 pages. Mais ce dont tout le monde lui sera reconnaissant c'est d'avoir publié in-extenso la musique de ces deux petits drames satiriques et d'avoir ainsi animé les textes par les sons, cette vie circulante dont le défaut peut provoquer l'incompréhension d'une œuvre ou même de tout un côté de l'histoire. Car la musique des opéras du " Rokokozeit " est la clé qui nous aide à saisir comment et pourquoi le public faisait fête au Théâtre de la Foire qui finit par vaincre ses nobles rivaux : l'âme française n'a pas changé ; il lui faut rire, il lui faut décocher des flèches à ceux qui plastronnent — et c'est pourquoi la " Revue " moderne est bien plus l'héritière de Le Sage que l'opéra-comique.

HAMMERICH (Angul). — *Mediæval musical Relics of Denmark.* (Leipzig, 1912, 126 p., in-4°).

On ne saurait trop admirer la piété de ceux qui entourent l'archéologie de la musique d'un luxe, qui semble être la compensation de l'injuste oubli où sont tombés les plus vénérables documents.

Grâce à M. H. nous voici en possession d'une superbe édition de ces " Reliques Danoises " assez inconnues, et qui cependant procédent de l'art français, — et même le plus souvent reproduisent simplement des textes musicaux de notre moyen-âge. M. H. en effet, outre qu'il eut l'adresse d'exposer rapidement et clairement l'esthétique de la " Séquence ", put identifier la plupart de ces textes, grâce au travail d'Aubry et Misset sur Adam de St Victor.

Et l'on reste un peu stupéfait de la vigueur de l'école de St Gall qui après avoir peut-être concentré une partie de l'effort byzantin, fit rayonner son art, ses procédés ses formules, sa " manière " même, par toute l'Europe pendant plusieurs siècles, et nous impose la nécessité de reconnaître son génie dans les feuillets d'un registre poudreux ou les paperasses d'un monastère du Danemark.....

WEISSMANN (A.). — *Chopin.* (Schuster, Berlin et Leipzig, 215 p. et 52 planches).

La manière dont est présentée cette biographie n'est pas très originale : Que Chopin a régné sur les salons et qu'il fut adulé des femmes, nous le savions, et l'auteur insiste peut-être un peu trop sur ce point de vue. Mais l'analyse qui nous montre le développement du génie, celui de la maladie et celui de l'amour chez le " poète du piano " est intéressante — et les appréciations relatives à l'esthétique de ses œuvres, à leur interprétation même, sont souvent à retenir.

Ce qui soutient surtout l'intérêt de cet ouvrage, est qu'il est écrit avec une conviction très sincère, qu'il est comme un hommage rendu au grand musicien, dont on ne saisit pas toujours — paraît-il — l'esprit, en Allemagne.

Un grand nombre de gravures placées à la fin du volume servent très utilement à fixer d'une manière " visuelle " la physionomie et même l'aspect de l'existence mouvementée de Chopin.

REYSCHOOT (Dossan van). — *Analyse thématique rythmique et métrique des symphonies de Beethoven. Symp. I et II, en partitions.* (Breitkopf, Bruxelles). (*Les textes sont en français, allemand et anglais*).

Nul mieux que M. Combarieu n'était désigné pour faire l'éloge de cette édition remarquable, et il le fit avec chaleur dans une préface dont j'aurais voulu pouvoir extraire bien des passages.

Certes, cette édition rythmique devra, quelques temps encore, faire antichambre avant de pénétrer dans les sanctuaires de la musique : la foule compacte des musiciens que l'incompréhensible orgueil d'une éducation scolastique et d'un talent médiocre éloigne de la Raison, préférera toujours remplacer l'évidente logique du classicisme — qu'elle affirme comprendre et admirer — par le désordre d'une interprétion fantaisiste. C'est ainsi — n'est-il pas vrai ? — qu'on devient original, qu'on " se fait une individualité ".

Mais nous espérons en revanche que le public éclairé fera prochainement bon accueil à la tentative de M. V. R. : il n'y a ni déshonneur, ni désavantage à soumettre ses facultés à la discipline des " belles formes ", et même ceux que guide un instinct très sûr découvriront plus facilement la solution de ces " cas de conscience " si fréquents en musique. Au surplus, le travail de M. V. R. n'est-il pas la mise en évidence de cette sorte d'Harmonie préétablie, de cette espèce de " géométrie du temps " qui est à notre insu la façon habituelle dont nous pensons, de ce guide obscur dont nous avons parfois seulement l'intuition très nette ? Qu'un trait de lumière adroitement dirigé vienne nous les préciser à notre volonté, et nous voilà enrichis d'une arme nouvelle dont nous ne savions nous servir que sans habileté jusque là.

C'est ainsi que bien loin d'être une pure théorie, la morphologie musicale poursuit un but éminemment pratique ; c'est la pensée directrice de notre collègue de Gand — et c'est dans cet esprit qu'il faut examiner les deux symphonies de Beethoven dont il nous fournit l'interprétation rythmique. A. Machabey.

PROD'HOMME (J. G.) — *Ecrits de Musiciens.* (1 vol. in-18, Paris, Mercure de France, 1912.)

L'intéressente anthologie que publie notre collègue Prod'homme comprend une série d'écrits provenant de musiciens des XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, et qui constituent de précieux documents biographiques et esthétiques. Qu'il s'agisse d'Avertissements, de Dédicaces, de Lettres ou de Testaments, ces divers écrits apportent, en effet, des renseignements extrêmement pittoresques et expressifs sur leurs auteurs. Ajoutons que M. Prod'homme a consacré à chacun des auteurs de son anthologie une substantielle notice qui résume les travaux historiques les plus récents. Lionel de la Laurencie

COMBARIEU (J.) — *Histoire de la musique des origines à la mort de Beethoven.* Tome I. (Paris, Armand Colin, 1913, in-8° de 651 pages. 8 fr.)

Ce premier volume représente à lui seul des années de recherches et de travail ; aussi doit-on tout d'abord louer M. Combarieu pour l'énergie et pour la persévérance qu'il a montrées dans l'accomplissement d'une semblable entreprise. Il est un des premiers, en France du moins, à aborder un sujet d'une telle ampleur et à le traiter avec une pareille abondance de documentation. Lorsque l'index qui doit terminer l'ouvrage aura paru, nous posséderons une source d'indications précieuse.

Le tome que nous analysons va des origines à la fin du XVIme siècle.

Dans une première partie M. Combarieu explique comment la musique est sortie de la magie : l'homme primitif a peur des esprits et il cherche à les apaiser soit par des chants, soit par des danses, dont le rythme a une signification précise. Les instruments par leurs éléments ou par leur décoration rappellent aussi ce but. On se rend compte que l'auteur émet des opinions qui lui sont chères et qu'il étaie par des preuves tirées de la philologie ou de la mythologie. Une étude des débuts de l'art musical chez les peuples d'orient et notamment chez les Chinois termine cette première division.

Dans la seconde, nous assistons à l'évolution de la musique qui perd son caractère magique, c'est-à-dire intéressé, pour prendre une forme religieuse et exprimer un acte de foi. C'est sa seconde étape, avant de se libérer complètement et de vivre par elle-même en s'inspirant de la nature. C'est par les Grecs que s'effectue le passage de la magie à la religion, la musique, — ce mot avait un sens beaucoup plus général, — touche à la philosophie et a sa place dans toutes les manifestations de la vie hellénique. M. Combarieu expose quels sont les divers chants sacrés des Grecs, leur théorie musicale, leurs différents modes, leurs compositions, leur rythme et enfin leurs instruments. Une étude des cérémonies religieuses et des représentations théâtrales, une consultation des philosophes, de Platon et d'Aristote principalement, forment les chapitres suivants. Il est ensuite question des théoriciens, de Pythagore dont les principes nous ont été transmis par ceux qui, quinze siècles durant, ont été ses disciples, — d'Aristoxène de Tarente, d'Aristide Quintilien, de Plutarque. L'auteur prend congé du monde hellénique avec les faibles vestiges qui subsistent de son art lyrique, les hymnes à Apollon, puis brièvement il montre la faible place que la musique tient chez les latins, dépourvus d'originalité et médiocres amateurs.

La troisième partie est consacrée au moyen-âge dont le chant religieux (chant grégorien, puis plain-chant) est sorti de la combinaison de la musique grecque avec la musique hébraïque. M. Combarieu en signale les formes diverses, puis leur place dans la liturgie. Il montre les liens qui rattachent la théorie musicale du moyen-âge à celle de l'antiquité grecque. Les traditions pythagoriciennes, toutes mathématiques et qui entravent le libre développement de l'art, sont transmises par Boèce dont l'influence est considérable. Des modes nouveaux (*authentiques* et *plagaux*) se rattachent à la nomenclature antique dont ils diffèrent cependant. Les premiers systèmes de notation, alphabétique et neumatique, sont créés. Le plain-chant, " anti-musical et admirable ", prend sa forme définitive. A côté, la musique mesurée est en train de naître à Paris. Après avoir consacré d'importants développements au théâtre sous sa double forme dramatique et comique, après avoir montré ce que fut le chant profane, grâce aux troubadours et aux trouvères, M. Combarieu arrive à la grande création du moyen-âge : le contrepoint. Nous ne pouvons malheureusement entrer dans le détail des cent pages où l'auteur étudie à loisir les résultats de cette découverte, les premiers monuments de la musique polyphonique et leurs créateurs.

La musique gardait encore un caractère scolastique et figé. La Renaissance, — sujet de la quatrième partie, — apporta la vie et l'expression. Cette régénération s'opère, grâce aux chansonniers français (musique *a cappella*) et aux madrigalistes italiens qui créent l'accompagnement. La musique religieuse vocale, d'une part grâce aux Protestants (Luther et Calvin), de l'autre aux papes de la Contre-Réforme (Grégoire XIII) subit une évolution parallèle. M. Combarieu en étudie les principaux représentants. La musique instrumentale, elle, fait des progrès. Les instruments se perfectionnent. Dans tous les pays civilisés, les compositeurs rivalisent d'ingéniosité. A l'église même, la musique instrumentale fait son apparition à l'église avec la symphonie sacrée (Rôle des Vénitiens et de Gabrieli). Quant au théâtre, le ballet en Italie, en France et en Angleterre favorise la création de l'opéra qui va naître.

Tel est, résumé aussi exactement que possible, ce premier tome, avec lequel M. Combarieu nous a donné une sorte d'encyclopédie de la musique avant le XVIIme siècle, tâche considérable. Le second volume, annoncé pour la fin de cette année, embrassera l'histoire de la musique depuis le XVIIme siècle jusqu'à la mort de Beethoven. Nul doute qu'il soit digne du tome premier.

G. Rouchès.

SOUBIES (Albert). — *Le Théâtre Italien de* 1801 *à* 1913 (1 vol. in-4° illustré, tiré à 600 exemplaires numérotés. Paris. Fischbacher éditeur).

A travers ce siècle troublé, M. Albert Soubies s'est proposé de rechercher tous les documents pouvant servir à nous renseigner sur le rôle des Italiens en France dans le domaine théâtral, tant en qualité de compositeurs, qu'en celle d'interprêtes ou même de directeurs. Quel est du reste l'interprête, qui de tout temps, ne s'est point senti l'irrésistible vocation d'assumer la direction d'une scène ? Et quel est aussi le directeur de théâtre qui n'a pas appris, en présence de difficultés insoupçonnées, à regretter le temps où, simple acteur, il ne voyait que le beau côté, le " côté face " si l'on peut dire, du fauteuil directoral.

Combien le " côté pile " est douloureux et décevant ! C'est ce que nous montre le triste dénombrement des " bouillons bus ", depuis le Théâtre Olympique de la rue Chantereine, en 1802, jusqu'aux entreprises les plus récentes. Mais cela n'est pas une spécialité des Théâtres italiens : ils ont subi le sort commun ; et si le résultat financier fut souvent piteux, le rôle artistique ne fut point négligeable. Le nom seul de Rossini suffirait à l'attester. Celui-là du moins connaissait " les affaires " beaucoup mieux que ces anciens chanteurs devenus directeurs, dont M. Albert Soubies nous montre les déconfitures successives. La publication de certaines lettres éminemment commerciales de l'auteur du *Barbier* n'est pas faite pour grossir le dossier du " désintéressement chez les artistes " : on s'en doutait d'ailleurs.

Sur le grand pontife de l'italianisme comme sur une foule d'autres moindres personnages, le livre de M. Albert Soubies nous apporte une solide et intéressante documentation, mérite d'autant plus remarquable que de graves difficultés rendaient plus périlleuses les recherches relatives à cette époque. La rareté des pièces officielles permettant d'établir sûrement la chronologie des représentations données dans un théâtre, a souvent obligé l'auteur — il nous en avertit lui-même — à recourir aux collections de journaux du temps. Et il avoue sans détour leur fâcheux désaccord sur la matérialité des faits les plus simples, et leur partialité plus fâcheuse encore. On peut se demander si, même avec toutes nos institutions officielles, les écrivains de l'avenir seront mieux outillés lorsqu'ils étudieront les évènements contemporains ?

Quoi qu'il en soit, il faut être très reconnaissant à M. Albert Soubies de la grande sagacité et du soin minutieux qu'il a déployés dans ses intéressantes recherches : son ouvrage sur *le Théatre Italien* est de ceux que l'on aimera à consulter pour se mettre en contact avec une catégorie très spéciale de nos archives théâtrales. Et l'auteur est vraiment trop sévère pour lui-même quand il qualifie son propre travail d' " aperçu historique " ou d' " une libre causerie ", en se défendant d'avoir voulu le soumettre " aux règles d'une méthode rigoureux ". Son ouvrage nous apparaît au contraire bien divisé et ordonné ; et si les pages relatives à nos modernes Puccini, Mascagni, Leoncavallo et autres pseudo-véristes éludent paternellement toute velléité de critique sur les ouvrages, elles n'en suffisent pas moins à montrer le " perpétuel recommencement " des envahissements périodiques successifs de nos scènes françaises par l'art étranger — et non le meilleur. Quoi que l'on pense des effets de ces réapparitions, sous des noms divers, des *Buffoni* qui nous apportèrent la *Serva Padrona*, il faut rendre à ceux-ci cette justice qu'ils excellèrent tout au moins dans l'*art du chant*. " Si l'Italie n'existait pas, il faudrait l'inventer. " Combien de prétendus professeurs de chant pourraient utilement méditer cet apophtegme ! Le *bel canto* italien nous a " fait voir les étoiles " : quel dommage qu'on les ait éteintes !

AUGUSTE SÉRIEYX.

ALARD (D.). — *Les Maîtres classiques du Violon*, avec le style, le phrasé, l'expression, les doigtés et les coups d'archet propres à l'interprétation traditionnelle de ces œuvres. (Paris, L. Alleton, 1912, 50 livraisons in-fol.).

Cette réédition ne laisse pas de venir à son heure. Jamais on ne s'est intéressé plus qu'aujourd'hui aux maîtres anciens du violon ; toutes sortes de transcriptions nous en offrent les images les plus variées, des fantaisies un brin anachroniques de Kreisler aux consciencieuses, mais lourdes élaborations de Schering. Les éditions Peters, Litolff, Augener leur font une place enviable, et la France est bien distancée, avec la seule collection Debroux, et les travaux valeureux mais fragmentaires des Borrel et des Bouvet.

C'est donc un apport considérable que celui de cinquante numéros d'œuvres dont trois ou quatre à peine sont aujourd'hui sans grand intérêt, parce que sacrifiant à un goût qui n'est plus le nôtre : l'*Air russe*, de Baillot, pieux hommage d'Alard à la mémoire de son maître, ou *la Molinara* de Kreutzer, ou la *Romanesca* " d'auteur inconnu ", qui s'adresse probablement à quelque élève encore malhabile.

Le reste est inappréciable. C'est d'abord un ensemble d'œuvres connues, concertos d'étude de Viotti et de Kreutzer, concertos du répertoire des virtuoses, en *mi* majeur et en *la* mineur de J.-S. Bach, en *mi* bémol de Mozart, Trille du Diable de Tartini, etc., qui se trouvent ici dans leur intégrité, avec les indications de nuances que l'éditeur tenait de Baillot, détenteur avéré des traditions classiques ; et l'on n'est pas médiocrement surpris de rencontrer enfin une leçon *non altérée* de la Follia de Corelli, vingt fois reprise, ornée, augmentée, raccourcie, avec une certaine mesure par J.-B. Cartier, et par Thomson, sans autre souci, semble-t-il, que la tardive justification du titre.

Plus directement intéressant est le groupe des violonistes du XVIIIe siècle dont les œuvres ne figurent pas couramment dans les éditions classiques : Chabran, Dauvergne, Guillemin, Lahoussaye, Pagin, Francœur, Leclair, Nardini, Tartini, Pugnani, Barbella, Manfredi, Boccherini, d'autres encore qui résument vraiment ce que l'école française et l'école italienne ont produit de plus musical, en même temps que toute la technique de l'instrument y est enclose, de l'art encore primitif de Corelli aux harmoniques, aux staccato de Chabran, aux doubles-cordes de Guillemin et de Porpora, aux pizzicati de la 10me sonate de Paganini.

Restent quelques duos, pour violon et alto, de Fiorillo, pour deux violons, de Lolli et de St Georges, enfin, pour violon seul, 2 fugues, 4 préludes de Campagnoli, 2 divertimenti de Stamitz, et le labyrinthe de l'harmonie, de Locatelli.

On ne peut, dans un compte rendu bibliographique — et celui-ci s'étend déjà démesurément, — analyser par le menu toutes les œuvres citées: il nous suffira avoir signalé leur valeur au point de vue spécial de l'étude du violon, et l'extrême probité du transcripteur, qui confère à la collection un rare intérêt documentaire.

MARC PINCHERLE.

LIVRES REÇUS

— PETERS. — *Jahrbuch der Musikbibliothek fur* 1912, herausgegeben von R. SCHWATZ (Lpz. Peters 1913, in-4° de 125 pp.)

— ADLER (Guido). — *Studien zur Musikwissenschaft*, Beihefte der Denkmaeler in Oesterreich. Heft I (Wien Artaria, 1913, in-4° de 303 pp.)

— DUSSAUZE (Henry). — *Captain Cooke and his choir boys* (S. l. n. d. in-8° de 122 pp.)

— LENORMAND (René). — *Etude sur l'harmonie moderne* (Paris Monde Musical et Max Eschig, 1913, in-12°, fr. 5.)

— GASCUE (Francesco). — *Origen de la musica popular vascongada.* (Revista int. de los estudios vascos. Paris, Champion, 1913, N° I.)

— PROD'HOMME (J.-G.). — *Œuvres en proses de R. Wagner.* Tome quatrième. (Delagrave s. d., in-12° de 276 pp., fr. 3.50.)

— DENKMAELER DER TONKUNST IN OESTERREICH. — *J. Handl,* Opus Musicum. — Gesaenge von *Frauenlob, Zweter und Alexander.* (Wien Artaria, 1913. Deux volumes in-fol.)

— SAMAZEUILH (Gustave). — *Paul Dukas.* (Durand et fils, in-12° de 27 pp. fr. 2.)

— COMBARIEU (Jules). — *Histoire de la musique.* Tome I. Des origines à la fin du XVIe siècle. (Paris, A. Collin, in-8° de 652 pp., fr. 8.)

— ROBERT (P. L.). — *Etudes sur Boieldieu, Chopin, et Liszt.* (Rouen, L. Gy, 1913, in-8° de 113 pp.)

— MONTEVERDI (Claudio). — *L'Orfeo.* Deutsche Buehnen Bearbeitung von Erdmann Gugkel, Einleitung von O. Kinkeldey. (Breslau, 1913, in-12°.)

— BREITKOPF UND HAERTEL. — *Das Musik-Buch.* (Leipzig, Breitkopf, 1913, in-4° de 390 pp.)

— CUCUEL (Georges). — *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle.* (Fischbacher, 1913, in-4° de 460 pp.)

— — *Etude sur un orchestre au XVIIIe siècle.* (Id. ibid. in-fol. de 70 pp.)

— DAURIAC (L.). — *Meyerbeer.* (Collection des Maîtres de la musique, 1913, Paris, Alcan, in-12°, fr. 3,50.)

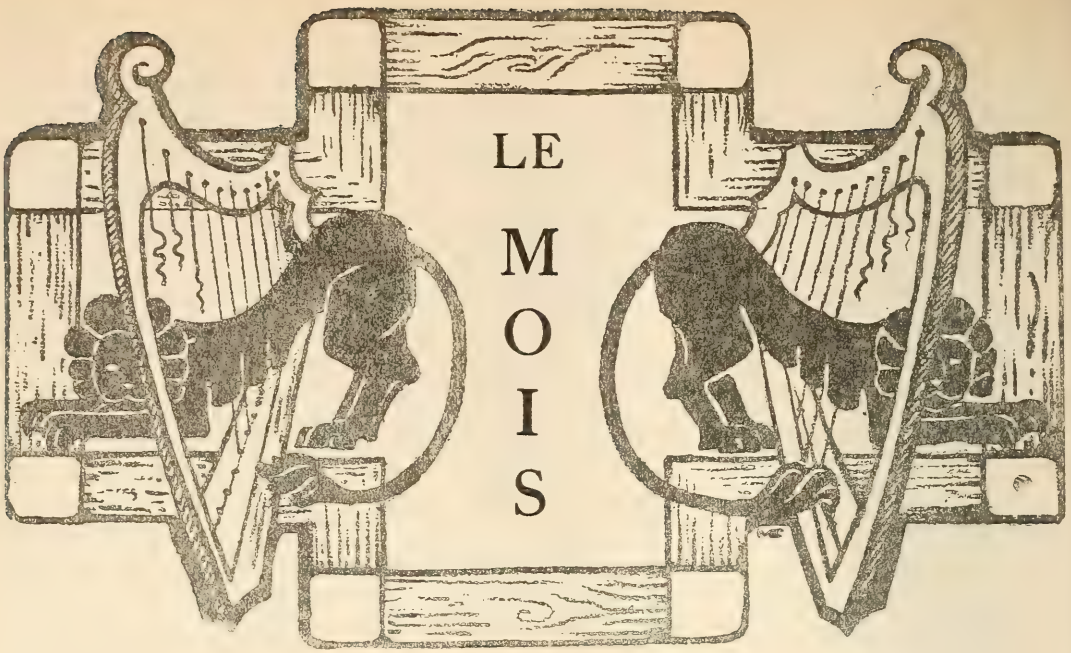
— PIRRO (André.). — *Schütz.* (Id. ibid.)

— SINGER (Kurt). — *R. Wagner.* (Berlin, Morawe et Scheffelt, 1913, in-8° de 150 pp.)

— GUTMANSTAL (N. de). — *Souvenirs de F. Liszt* (Breitkopf 1913, in 12° de 70 pp. Mk. 2).

— VATIELLI (Francesco). — *La civilità musicale di moda.* (Torino, Bocca 1913, in-12° de 120 pp. Lire 2).

— LAMY (F.). — *Shakespeare et la musique* (Extrait des Mémoires de l'Académie d'Amiens 1912, in-8° de 44 pp.)



Les Théâtres

JULIEN A L'OPÉRA COMIQUE

Après avoir tenté les plus loyaux efforts pour essayer de deviner l'intérêt artistique ou sentimental du dernier ouvrage de Gustave Charpentier, d'oublier ses tares congénitales et de m'abandonner à son pouvoir émotif, j'ai du reconnaître, en toute humilité, que je n'éprouvais pour les conceptions philosophiques, littéraires et musicales de l'auteur de JULIEN, *qu'une insurmontable aversion. En développer égoïstement les raisons m'a paru infiniment moins intéressant que de verser au débat la déposition de quelque important témoin à décharge. Avec une bonne grâce dont nous lui sommes très reconnaissants,* M. G. de Pawlowski — *plus courageux que certains amis de l'auteur trop prompts à se dérober à ce devoir — a consenti à remplacer mon inutile réquisitoire par la plus éloquente des plaidoiries. Tous nos lecteurs approuveront mon scrupule qui leur procure aujourd'hui la bonne fortune de lire une remarquable page d'esthétique et qui enrichit notre Revue du commerce d'un des esprits les plus distingués de ce temps.*

E. V.

Pour punir sans doute Gustave Charpentier d'avoir fait de la littérature en étant son propre poète, c'est à un littérateur que la *S. I. M.* demande aujourd'hui, quelques mots sur *Julien*. Comme il s'agit de donner des impressions synthétiques de spectateur et non point d'assurer une critique musicale analytique, je n'ai point, je l'aouve de raison sérieuse pour faire valoir ma parfaite naïveté en ces matières.

Depuis plusieurs années en effet — et c'est là tout le débat — il semble qu'une sorte d'affaire Dreyfus ait atteint le monde musical. Aux principes de foi de la musique ancienne, on a substitué volontiers le libre examen. La musique se raisonne, elle s'analyse comme un ouvrage de mathématique, on ne juge plus sa valeur d'après la seule émotion qu'elle procure. Ceci marque sans doute un progrès. La musique était parait-il en retard sur les autres arts et notre admiration allait peut-être vers des œuvres dont nous réprouvons l'équivalent en littérature, sous forme de mélodrames ou de romans feuilletons.

J'avoue toutefois que j'éprouve quelque défiance pour les résultats fournis par la critique analytique. Dès l'instant qu'une œuvre d'art peut être *analysée* complètement, que l'on peut en peser tous les éléments, cela signifie qu'il est possible de la reconstruire par synthèse, comme un composé chimique. Cela signifie tout en même temps qu'elle ne contient pas cet élément impondérable et surnaturel qui constitue tout justement l'œuvre d'art.

Imaginez une critique analytique de la *Ronde de Nuit*, de Rembrandt. Quel désastre ! quelle critique ! Connaissez-vous au monde un tableau plus absurde, plus mal construit, plus incompréhensible ? Où vont ces gens ? que veulent-ils ? Quelle est cette femme cul-de-jatte jaunâtre qui occupe le centre du tableau ? L'action se passe-t-elle de jour ou de nuit ? Personne, à l'heure actuelle, ne saurait encore vous le dire avec exactitude. Il y a là des absurdités d'èclairage qui feraient punir un écolier. La critique analytique, dans cet ouvrage, ne peut relever que des incohérences et des défauts. Il n'en est pas moins vrai que la *Ronde de Nuit* est le plus beau tableau du monde, que l'émotion que l'on ressent en le considérant est telle que l'on ne peut plus regarder ensuite sans sourire les " chefs-d'œuvre " environnants. La *Ronde de Nuit*, c'est la vie toute entière, c'est la fête de la lumière. Les autres tableaux ne sont plus auprès d'elle que de simples toiles accrochées au mur.

Connaissez-vous également une pièce plus incohérente, au regard de la critique analytique, que *le Misanthrope* ? Quel est le directeur qui accepterait aujourd'hui un pareil ouvrage à une époque où l'on ne juge plus une pièce que d'après le scénario ? Ce monsieur qui en veut à tout le monde, on ne sait pourquoi, qui aime une femme on ne sait comment, cette action à tiroirs destinée, comme dans un vaudeville moderne, à mettre en valeur des petits couplets artificiellement rapportés, cette affaire du sonnet qui domine tout, cette scène des portraits intercalée par un ingénieux vaudevilliste, cette convocation chez les maréchaux, qui est le plus pauvre dénouement qui soit : aucun dramaturge n'oserait tenir raisonnablement un pareil sujet pour définitif. N'est-ce point cependant l'œuvre dramatique la plus émouvante, la mieux écrite, la plus complète de notre littérature française ?

La même critique pourrait être adressée à la femme sans tête et sans bras qu'est la *Victoire de Samothrace*. On pourrait l'appliquer à tous les chefs-d'œuvre. L'art, en effet, ne s'analyse pas ; il s'impose. Notre esprit *reconnait* un chef-d'œuvre à sa première apparition sur terre. Nous nous sentons attirés invinciblement vers la beauté par une sorte d'esprit de famille supérieur à la nature, puisque dans la nature les chef-d'œuvres artistiques n'existent pas.

Une œuvre d'art se reconnait donc d'instinct par l'émotion qu'elle provoque. Elle échappe à toute critique car la critique ne s'applique qu'aux supports matériels des idées, aux

échafaudages du monument, aux moyens matériels employés pour nous faire connaitre la pensée d'un artiste.

Je n'entends point, je me hâte de le dire, comparer l'œuvre de M. Gustave Charpentier à *la Ronde de Nuit* ou au *Misanthrope*. L'émotion artistique qu'elle nous donne, bien que très violente, n'a point cependant cette plénitude, cette puissance définitive qu'engendrent les chefs-d'œuvre. Ce que je veux seulement faire admettre pour l'instant, c'est le peu d'importance relative des insuffisances scéniques ou des ridicules matériels de *Julien*.

Au point de vue de la critique analytique, ces pauvretés sont innombrables. Elles nous choquent à tout instant. Je ne connais rien, par exemple, de plus puéril que la scène du " temple colossal de la Beauté " et il faut une candeur véritablement enfantine pour réaliser d'une façon plastique que répudieraient nos actuels music-halls, cette marche d'un poète vers l'Idéal.

On sait en effet qu'après avoir abandonné, au premier tableau sa Louise endormie dans une petite chambre à Rome, Julien veut conquérir la Beauté. Pour cela, tous les moyens en usage dans les gravures d'Epinal lui sont bons et le poète, avec un pantalon trop long et un veston qui ne lui va pas, accepte sans rire que le hiérophante le couronne de persil doré et le décore d'une belle toison d'or qui eut fait sourire Médée.

Que dire également de l'évocation de la vie rurale matérialisée par une Hongrie voisine de Bois-Colombes ? La manière un peu trop schématique dont le poète repousse sa Louise, réincarnée en paysanne, pour poursuivre sa route vers l'Idéal, la façon dont Julien l'apostat fait de la peine à sa vieille mère en injuriant le bon Dieu et en refusant les secours de la religion dans un noir paysage breton, nous rappellent trop la puérilité mystique de ces naturalistes qui furent, sans s'en douter, plus éloignés de la réalité que les plus fervents idéalistes. Quant au dernier tableau, celui de la Fête de Montmartre, il abonde, lui aussi, en puérilités. Le désespoir de Julien le fataliste en reconnaissant le grand prêtre dans un pitre de foire nous étonne et nous nous demandons si, raisonnablement, ce grand garçon ne ferait pas mieux de pratiquer les sports en plein air plutôt que d'aller au café s'agenouiller devant une Louise réincarnée en pierreuse.

Ce sont là autant de critiques faciles qui se révèlent à l'analyse. Elles s'adressent en grande partie à l'auteur, mais je me demande toutefois si la réalisatition scénique de *Julien* ne doit pas être, elle aussi, rendue responsable de ces déceptions.

Je n'oublierai jamais la première audition de *Julien*, lorsque la pièce fut jouée, mimée et expliquée en petit comité par Charpentier et Wolff, avec l'aide d'un simple piano. Une harmonie imitative indiquait un mouvement de foule, un geste de la main suffisait à déplacer des nuages. Rien ne venait troubler le lent et puissant mouvement musical de l'œuvre, cette sourde montée du rêve ou mieux du cauchemar aboutissant à la bacchanale désespérée de dernier acte. Pas de prêtres habillés en petits amours roses, pas de cortèges nuptiaux dignes du salon des familles de Saint Mandé ; l'enthousiasme musical subsistait seul. L'affreuse et trop somptueuse réalisation matérielle d'un rêve n'égarait pas l'esprit.

Il y a, dans *Julien*, plusieurs décors ingénieux qui auraient dû, je crois, servir de modèles

pour monter le reste de l'ouvrage. La scène, par exemple, inspirée de Gustave Doré, qui nous montre les poètes maudits se traînant dans l'obscurité vers un chemin fantastique de rochers, ce petit château de l'Idéal que l'on aperçoit seul éclairé, très au-dessus de la montagne, l'apparition de Julien et de Louise, dont on distingue seulement les deux figures dans l'obscurité, voilà, je crois, l'éclairage dont il eut fallu se contenter d'un bout à l'autre de cette pièce et qui lui eut donné l'enveloppe nécessaire, l'atmosphère mystérieuse qui lui manque.

Julien, représenté sur une petite scène, dans de pauvres décors, un peu comme l'*Annonce faite à Marie* ou la *Brebis égarée*, serait demeuré, je crois, à sa véritable place. Le luxe et la précision scénique ont étouffé cette œuvre de rêve et d'instinct.

Ces erreurs matérielles, tous les musicographes vous diront qu'elles s'aggravent des insuffisances musicales de la partition. A l'analyse, celle-ci n'apporte le plus souvent aucun élément nouveau. Les *impressions d'Italie*, la *Vie du poète* et *Louise* ont fourni les pages les plus remarquables de *Julien*. Seulement, que voulez-vous, toutes ces objections relèvent, une fois de plus, de la critique analytique. Elles sont de même ordre que celles que nous opposions tout à l'heure à la *Ronde de Nnit* ou au *Misanthrope*. Le résultat seul doit nous intéresser pour une œuvre toute de sentiment, et ce résultat est extraordinaire.

Depuis plusieurs années, nous n'avions pas ressenti une pareille émotion musicale à l'Opéra-Comique. Pour la première fois depuis longtemps, nous nous sommes sentis transportés, entraînés invinciblement par une ardeur, par une foi, par une jeunesse qui ne se raisonnent pas. C'est la caractéristique du talent que de remporter d'éclatantes victoires sur un terrain où d'autres ne connaissent que la défaite et l'œuvre d'art, ici comme ailleurs, échappe vigoureusement à toute critique analytique des moyens employés.

Est-ce l'abandon de Louise au premier acte, est-ce le désespoir de Julien au dernier, est-ce la naïveté et la sincérité de son effort ? Nous restons impuissants à expliquer cette émotion qui s'empare de nous en écoutant *Julien* et, pour un peu, elle nous ferait verser des larmes, non point de celles que l'on répand à l'Ambigu en écoutant quelque tirade sentimentale, mais bien de celles que fait couler lentement ni la joie, ni la tristesse, mais la seule contemplation d'une œuvre d'art. Cette émotion est peut-être faite d'éléments insignifiants mais harmonieusement groupés en juste proportion. C'est une question d'équilibre, de mesure, de sentiment que le talent pour l'œuvre d'art, le hasard pour la nature, peuvent seuls fournir. Telle chanson qui nous ferait sourire à Paris nous remue profondément si nous l'entendons dans l'air transparent du matin, sur les pentes du Vésuve ; tel geste de la vie vulgaire peut se révéler admirable s'il est stylisé par un artiste ; telle pensée insignifiante ou médiocre peut devenir prodigieuse si elle nous conduit aux sources même de l'esprit et de la vie.

La façon puérile dont Gustave Charpentier traite l'*Idéal* comme un devoir de classe ou un poncif d'école, déçoit profondément nos convictions philosophiques. Nous retrouvons, dans ses désillusions prévues, tout l'enfantillage du naturalisme. Mais, ce qui ne saurait nous décevoir, c'est le désespoir même de Julien, sa tristesse naïve, sincère qui transfigure toute son œuvre, qui nous fait atteindre la Vérité par des voies que nous ne soupçonnions pas.

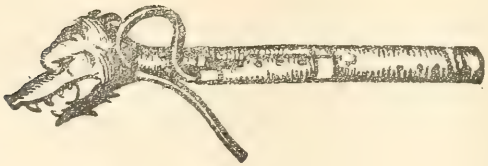
On a dit beaucoup de bien et beaucoup de mal de Montmartre et ce qu'on en a dit

peut s'appliquer à l'auteur de *Julien*. Montmartre est un petit village trop étroit, trop borné, incapable de faire connaître à ses habitants toutes les vérités, toutes les beautés du monde. Mais c'est en même temps par son particularisme étroit, par son intransigeance d'opinions que ce petit village a su, dans notre vie contemporaine, abriter des ermites de la pensée, des stylites de l'esprit, qui, à force de répudier le reste du monde, se sont efforcés de regarder au-dedans d'eux-mêmes, de tirer du tout petit détail qu'était leur vie, leur œuvre toute entière. Or, en art, plus le point de départ est restreint, plus l'effort se porte sur un détail et plus l'œuvre gagne en profondeur. Julien ne connait que ses sensations à propos de très petits évènements d'une très petite ville. Il ignore tout du dehors, mais il sait tout du dedans. Il atteint le monde entier en passant par l'intérieur ; il ne nous éblouit pas, comme tant d'autres, d'un éclat emprunté ; son ouvrage n'est pas un admirable jardin fait de décors en carton, c'est une petite graine qui germe irrésistiblement, qui porte en elle la vie et qui s'épanouit spontanément. En négligeant les opinions des autres, en ne se mettant point à la mode du temps, Gustave Charpentier se sépare forcément de ceux qui dirigent le goût d'une époque. Il se sépare de quelques amis mais il atteint la foule inconnue : il cesse de vivre à son époque pour vivre éternellement. En cela, il suit exactement l'évolution de son maître, de Massenet, qui cessa d'être défendu par ses contemporains le jour où il devint grand pour les hommes de tous les temps.

Il faut une force singulière, lorsque l'on n'est qu'un homme, pour rompre ainsi avec ses contemporains, pour ne plus écouter que la voix immense et anonyme de la foule, pour ne plus connaître que les mouvements du cœur communs à l'humanité toute entière.

Gustave Charpentier, en écrivant *Julien*, a mécontenté sans doute les arbitres de la mode musicale, il a donné un peu de joie nouvelle à des milliers de gens qu'il ne connaîtra jamais ; il a fait une œuvre vivante en meurtrissant son cœur, en faisant de sa douleur un peu d'humanité, de toute sa jeunesse un peu d'harmonie.

G. de Pawlowski.

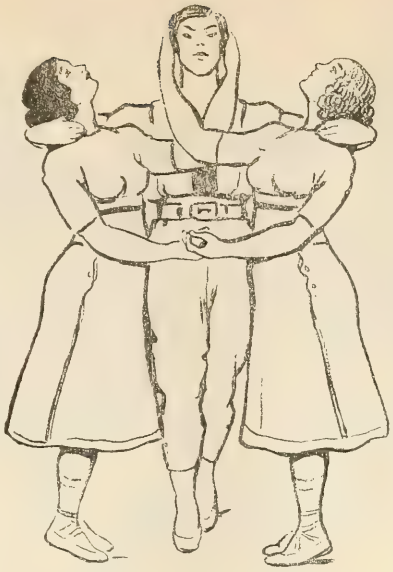


Décor de Jeux par Bakst

La Saison Russe au Théâtre des Champs Elysées

Enfin seuls ! Nos hôtes turbulents sont partis après avoir affolé, émerveillé et exaspéré Paris. Comme des maîtres de maison qui ont donné à danser et qui, après avoir reconduit les derniers couples, rentrent dans leurs salons bouleversés, nous nous regardons avec un peu d'effarement et de lassitude. Les invités furent exquis mais ils ont commis quelques dégats : voici une statuette décapitée,une glace brisée, une soierie tachée et voici un accroc au tapis. Les Russes ont passé là, tout est ruine et deuil dans les salons de l'esthétique française. Il faudra du temps pour y rétablir un peu d'ordre. Désemparés et courbatus, nous y travaillons avec mélancolie.

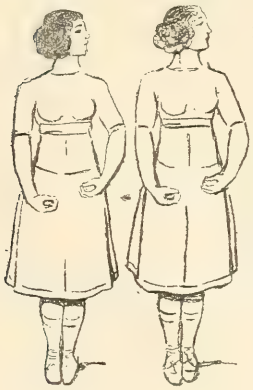
La fête fut magnifique. Jamais elle ne se prolongea aussi longtemps et, pour la première fois, elle se déroula dans un cadre digne d'elle. En l'honneur de ses hôtes, Paris remplit trente fois, jusqu'au bord, la précieuse coupe de Théâtre des Champs-Elysées. Trente fois y moussèrent les élégances les plus raffinées, trente fois y pétilla l'esprit le plus paradoxal et le plus frondeur de nos couturiers. Ce fut un éblouissement.



Il y a, désormais, une mode " ballet-russe ", un effort annuel vers un luxe plus audacieux, des lignes plus souples et des couleurs plus hardies. Il faudra, quelque jour, noter les étapes successives de ce mouvement et son influence sur notre art décoratif. La saison russe est le seul terrain d'expériences vraiment propre à l'essai des plus téméraires nouveautés linéaires qui modifient si profondément l'éducation de notre œil, et, à ce titre, elle joue un rôle décisif dans notre culture esthétique. C'est là que s'élaborent ces subtiles transformation de la silhouette féminine qui donnent à la pauvre humanité l'illusion sans cesse renouvelée de l'éternelle jeunesse du monde. Notons pour les historiens de l'avenir que le principe de l'abolition du corsage vient d'y être sérieusement examiné. La mode sut transformer en sirènes les belles écouteuses qui prolongèrent ainsi jusque dans la salle la mise en scène du troisième Nocturne de Debussy. Hors des anfractuosités des rochers de l'île de Caprée, Ulysse ne vit pas se dresser plus de souples créatures nues jusqu'aux hanches que n'en contemplèrent, dans les loges de Gabriel Astruc les habitués de la Grande Saison de Paris.

Mais tous les souvenirs que nous ont laissés les Russes ne sont pas aussi exempts d'amertume. Nos terribles amis ont commis — oh ! bien innocemment et sans penser à mal ! — certaines déprédations dont nous devons affectueusement leur demander compte.

On sait dans quel sens évolue leur direction artistique. Après avoir chorégraphié des poèmes symphoniques de leur pays, les prestigieux danseurs, encouragés par le succès, ont voulu étendre à la musique de toutes les nations le bénéfice de leur interprétation plastique. Vendangeurs enivrés, ils ont joyeusement foulé aux pieds des grappes d'accords cueillies dans tout l'univers. Les vignes de France retinrent tout particulièrement leur attention. Nous en fûmes d'abord délicatement flattés dans notre orgueil national et trouvâmes attendrissants et touchants les soins qu'apportait, l'an dernier, un Michel Fokine à traduire en russe les discours musicaux de Reynaldo Hahn ou de Maurice Ravel. Ayant pris goût à ce petit jeu, les traducteurs se passionnèrent pour nos textes. Serge de Diaghilew en fit surgir du sol des quantités prodigieuses. Tous les jeunes compositeurs de France répondirent à son appel et étendirent sous les pieds de Nijinsky une partition de ballet-russe, richement historiée comme un tapis de prière.



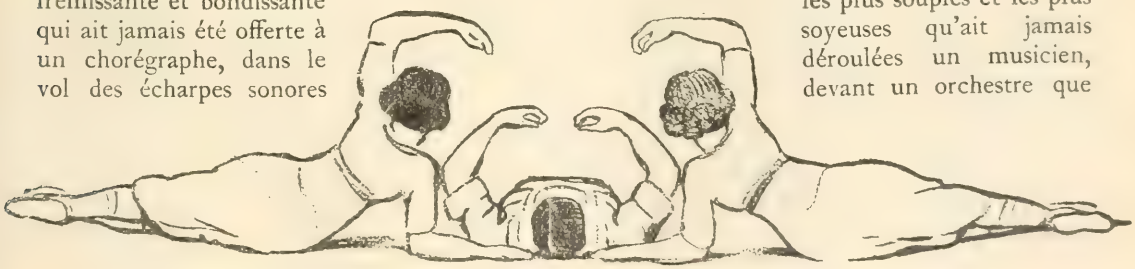
Ce fut un premier élément de trouble dans l'admirable ensemble que réalisait jusqu'ici la troupe des génies ailés. Le cosmopolitisme de la musique vint rompre le bel équilibre ethnique de la compagnie. L'initiative était louable et sympathique mais singulièrement dangereuse. Notre pays produit, en ce moment, une variété de musique, incroyablement délicate, à la tige fragile, aux pétales rétractiles. Nous sommes parfois embarrassés pour effleurer cette sensitive sans la froisser et nous n'osons la cueillir qu'avec mille précautions. Nos joyeux amis n'y mettent

pas tant de façons. Il faut les voir jongler avec les harmonies de Debussy ! " A gauche et puis à droite, en avant, en arrière, jusqu'à terre ! juqu'à terre ! " Ah ! les gaillards ne s'embarrassent pas de nos vains scrupules. Et nous sommes encore épouvantés à la pensée de ce que nos yeux ont vu !

Autre surprise : le magicien Michel Fokine, le visionnaire génial qui excellait à composer avec des ballerines des mosaïques mouvantes d'une inoubliable beauté, ne fait plus partie de la troupe et c'est à Nijinsky, danseur-étoile, qu'échoit la lourde succession et qu'incombe précisément la redoutable tâche de traduire la musique française en dialecte ballet-russien. Et ce n'est pas tout : au cours de leurs voyages, les pensionnaires de Serge de Diaghilew ont eu le malheur de rencontrer l'excellent Jacque-Dalcroze et voici que la gymnastique rythmique — procédé de pure pédagogie, ne l'oublions pas — a fait son entrée dans la danse et a pénétré dans un domaine qui lui est interdit par définition. Il n'en fallait pas tant pour transformer profondément le caractère et la portée des nouveaux spectacles qui viennent de nous être présentés. Trois créations, *Jeux*, *le Sacre du Printemps* et la *Tragédie de Salomé* précisèrent nettement les tendances actuelles de la chorégraphie russe et établirent franchement les données du problème qui nous est posé.

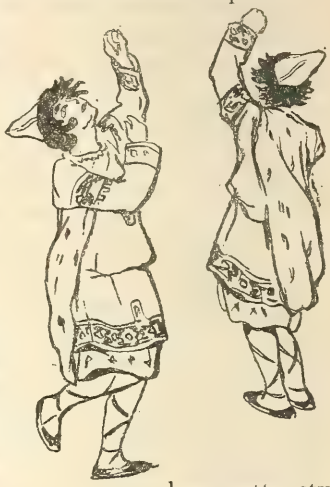
La solution n'est pas aussi simple que semblent l'imaginer les spectateurs qui ont accueilli par des rires et des sifflets, les gesticulations inattendues des ministres de la réforme officiant selon le nouveau rite. Le public français n'a pas fait preuve, en cette circonstance, d'un bien grand souci de sa réputation de clairvoyance et de courtoisie. Quelle que soit l'étrangeté d'une conception chorégraphique on a le devoir de l'étudier avec attention lorsqu'elle est proposée par des artistes ayant fait leurs preuves en matière d'art plastique. Il faut être bien sûr de soi pour pouvoir déclarer à celui qui fut l'Arlequin du Carnaval, le berger Daphnis ou le favori de la sultane Zobéïde : " Vous ignorez la beauté ; je vous en apprendrai les secrets. " L'indignation des gens-du-monde en présence des expériences laborieuses et passionnées d'un chercheur tel que Nijinsky est donc parfaitement ridicule et ne mérite pas d'être discutée. Les griefs que les artistes peuvent avoir contre certaines de ses réalisations scéniques échappent complètement à la compétence des merles qui nichèrent si indiscrètement dans les loges du Théâtre des Champs-Elysées.

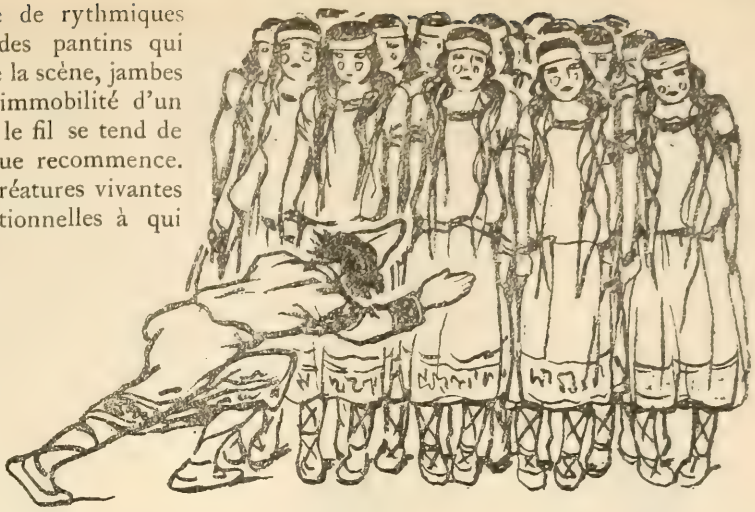
Le fond de la querelle est d'ordre purement musical. Nijinsky a péché contre Debussy. Sa traduction de " Jeux " fut une trahison. En présence de la partition la plus délicieusement frémissante et bondissante qui ait jamais été offerte à un chorégraphe, dans le vol des écharpes sonores les plus souples et les plus soyeuses qu'ait jamais déroulées un musicien, devant un orchestre que



l'on entend sourdre aux pieds des danseurs avec un frais gazouillement de source, le metteur en scène n'a pas perdu un seul instant son coupable sang-froid de théoricien. Comme il l'avait fait pour le Prélude à l'Après-midi d'un Faune et avec la même insouciance des droits les plus sacrés du compositeur, Nijinsky a méthodiquement appliqué sa technique brevetée à cette nouvelle partition sans daigner écouter les supplications désespérée de la musique monter du souterrain où on la tient captive.

Ces supplications étaient tellement émouvantes que les musiciens n'ont pu y résister un seul instant et ont immédiatement donné tort au geôlier. Celui-ci d'ailleurs, ne s'était pas mis en frais pour justifier sa cruauté devant l'opinion. Il n'avait pas cru devoir modifier les procédés simplistes et expéditifs qui nous avaient déjà scandalisés l'an dernier lors de la consécration de son église schismatique. C'est toujours le même parti-pris de décomposition du mouvement, le souci de figer le geste et d'immobiliser l'élan pour créer une succession absolument arbitraire de " motifs " décoratifs, d'attitudes représentatives de passions idéalisées, épurées, schématisées jusqu'à la plus absolue sécheresse. C'est, paraît-il, de l'expression cérébralisée en face de la grossièreté désormais insoutenable de l'émotion simplement humaine. C'est une phase nouvelle de la lutte de l'idéalisme contre le réalisme dans l'art scénique. On a eu tort de s'étonner en retrouvant dans chaque nouvelle création de Nijinsky le style " marionnette " qui avait créé le charme puéril et profond de son " Petrouchka ". Ce partipris répond logiquement à l'esthétique nouvelle : l'automatisme et l'impassibilité de ces " poupées divines " exaltent ce qu'il y a d'immatériel dans cette stylisation de la beauté et de la sensibilité humaines. Le flirt compliqué des joueurs de tennis n'anime pas les visages de porcelaine des trois blancs pupazzi que d'invisibles fils font sautiller au-dessus des parterres. Parfois, la main qui les soutient dans





les airs et leur imprime de rythmiques saccades abandonne l'un des pantins qui choit alors dans un coin de la scène, jambes et bras ballants, dans une immobilité d'un comique douloureux ; puis le fil se tend de nouveau et la danse éperdue recommence. Il ne s'agit donc pas de créatures vivantes mais de figurines conventionnelles à qui une articulation perfectionnée permet toutes sortes de jeux linéaires suavement " intellectualisés ".

Lancé dans cette voie, Nijinsky, intéressé à chaque pas par d'ingénieuses trouvailles, ne devait plus s'arrêter. Mais lorsqu'il se retourna pour jouir de l'émerveillement de son musicien, il s'aperçut que Debussy n'était plus là. Debussy ne l'avait pas suivi : consciencieusement, loyalement, il avait joué le Jeu, à la française, avec tout son cœur, tout son cerveau et tous ses muscles. Il s'était souvenu du beau thème que lui avait offert le danseur : la réhabilitation de la beauté contemporaine, l'exaltation de l'homme d'aujourd'hui retrouvant dans le sport la grâce et l'élégance injustement localisées par les esthéticiens dans les prétendus siècles d'art, l'expression de la poésie quotidienne d'un parc moderne, des lunes d'opale que l'électricité suspend dans nos arbres et de nos souples divertissements sportifs. Hélas ! le chorégraphe avait, depuis longtemps, oublié son sujet et se préoccupait surtout de démontrer son érudition picturale en tordant les membres délicats de Karsavina et de Ludmila Schollar au nom de Matisse, de Metzinger et de Picasso. Tout accord était devenu impossible et nous eûmes cet essai déconcertant et sacrilège, en révolte ouverte contre les injonctions de la musique, plein de puérilités, de niaiseries et de maladroites citations, cette sorte d'expérience paradoxale d'une stylisation arbitraire, singulièrement gauche et incomplète et s'éloignant systématiquement du rêve du compositeur.

Aucun musicien français n'acceptera sans colère une aussi insolente désinvolture. Ces tentatives informes cachent peut-être des germes de beauté insoupçonnée et de ces désarticulations de pantins sortira sans doute une esthétique nouvelle.... n'hésitons pas à le croire et faisons largement crédit à un artiste à qui nous devons déjà des joies certaines. Mais nous ne lui pardonnerons jamais d'avoir pris pour sujet d'expérience une partition de la valeur et de la détermination de celle de " Jeux ", et de lui avoir si délibérément refusé l'obéissance et manqué de respect. Il y a là une véritable inconvenance qu'il est impossible de ne pas signaler et contre laquelle il faudra désormais tenter de protéger nos œuvres d'art.

Le " Sacre du Printemps " fut conçu d'après les mêmes

principes, mais la réalisation en fut toute différente parce que le musicien était Russe et qu'il était consentant. Nous retrouvâmes la technique chorégraphique de " Jeux " légitimement appliquée à une musique faite pour la supporter. Et nous assistâmes pour la première fois à un essai réellement significatif. Mais comment analyser le monstrueux attrait d'une œuvre aussi résolument outrancière, aussi volontairement agressive, si riche d'apports nouveaux et si contraire à ceux de nos goûts qui nous paraissaient le plus respectables ? On n'analyse pas le " Sacre du Printemps ", on le subit, avec horreur ou volupté, selon son tempérament. Toutes les femmes n'accueillent pas de la même façon les derniers outrages : la musique, généralement, les accepte avec reconnaissance.

Il ne faut pas se pencher sur la partition sous peine de vertige. N'ayant à notre disposition pour juger cette écriture nouvelle que le vocabulaire de l'ancienne école nous pâlissons

en constatant qu'un solide accord de ré mineur sert de soubassement à un thème harmonisé en mi bémol mineur, en voyant appliquer étroitement une phrase mineure sur son " double " revêtu des attributs majeurs, en percevant l'écho horrifique d'une septième majeure accompagnant fidèlement un dessin mélodique. Et nous ne surveillons pas sans inquiétude cet orchestre, tendu à éclater, où tous les instruments escaladent des altitudes vertigineuses, où les sons s'étranglent tragiquement, où les violonistes mortifiés, écoutent, les bras croisés, un basson transfiguré et une trompette méconnaissable chantant éperdûment sur des cîmes interdites aux chanterelles, pendant qu'un coup de vrille de la petite flûte leur perfore, d'un coup, les deux tympans. Mais une secrète attirance nous ramène à chacune des représentations et bientôt l'envoûtement s'opère. Une sorte d'enivrement barbare vous saisit, vous roule sans défense dans ce formidable chaos de sonorités exceptionnelles. Un rythme continu, mécanique, frénétique vous entraîne comme un torrent emporte un fétu ; toute résistance est inutile. A la troisième audition vous êtes lié à cet orchestre

comme Mazeppa à la croupe de son cheval et vous êtes bien forcé de galoper, bon gré mal gré, par dessus les monts et les plaines et d'aller où il lui plaît de vous conduire. Bientôt les étranges troglodytes qui peuplent la scène deviennent vos amis. Vous vous intéressez à la vieille femme de 300 ans qui presse un fagot sur son cœur et s'amuse à poser les pieds sur chacune des notes de son thème goguenard, vous piétinez allègrement avec les petits hommes aux joues enflammées, tantôt courbés vers le sol, tantôt cambrés, les poings hauts et la tête renversée, vous guettez l'entrée des cueilleuses de fleurs dont les jambes fines découpent le rythme comme des ciseaux, vous pantelez à l'approche de la sublime frise du cortège du Sage qui avance et recule comme un flot sur la grève, vous voyez la force centrifuge lancer, hors de la foule grouillante qui tourne, cinglée par le fouet de l'orchestre, des femmes épouvantées, happées par le cyclone instrumental, et, rentrés chez vous, vous ne résistez pas à la joie sauvage d'arracher du sol les accords de mi bémol des " rondes printanières " et d'entasser les syncopes en ployant légèrement les genoux à l'instar des vierges mongoles, aux tresses raidies de graisse d'ours.

Et voilà qui donne au " cérébralisme " exaspéré de Nijinsky la plus ironique des leçons. Qu'y a-t-il de cérébral et d'intellectuel dans la force surhumaine d'Igor Strawinsky, dans l'athlétisme de cet art brutal qui répond aux objections par des " directs " à l'estomac et des " crochets du droit " à la mâchoire. Cette musique courbe les danseurs par files, passe sur les épaules des danseuses comme l'ouragan sur un champ d'avoine ; elle les projette dans les airs, elle leur brûle la plante des pieds. Les interprètes de Strawinsky ne sont pas simplement électrisés par ces décharges rythmiques : ils sont électrocutés. Le terrible courant agite leurs membres de tres aillements convulsifs. Et devant les effets foudroyants de ce fluide on sent toute l'inutilité des préoccupations picturales et littéraires du metteur en scène empressé à nous énumérer ses souvenirs de musées. Rien de plus importun que cette pauvre érudition indiscrète. Rien de plus fâcheux également que les laborieuses pratiques empruntées à la gymnastique rythmique et qui, bien souvent, trahissent le rythme. Quand donc s'apercevra-t-on que les élèves de Dalcroze acquièrent une culture

spécialement " métrique": ils sont dressés à dénicher les "temps forts" blottis dans les broussailles mélodiques. Quels services ce flair particulier peut-il rendre à des danseurs chargés d'extérioriser la rythmique moderne qui, précisément, méprise la barre de mesure et exigera bientôt sa suppression ? Il y a là un très grave malentendu qui pourra stériliser de très louables efforts, si la technique russe s'attarde à ces expériences. Et les premiers essais de Boris Romanoff dans la Tragédie de Salomé ne sont pas faits pour nous rassurer.

De toute cette agitation une seule certitude consolante demeure : celle du génie de Strawinsky. Ce jeune créateur frénétique pour qui les orchestres sont toujours trop pauvres, les instruments trop peu étendus, et qui est obligé de rompre l'équilibre des sons purs, de les fêler de dissonnances pour les rendre plus vibrants, pour qu'ils mordent en pleine chair, pour qu'ils se laissent arracher l'âme, représente dans l'art contemporain une force incomparable, une réserve d'énergie qui semble inépuisable, un élément de dynamisme d'une puissance inouïe. Malgré les imperfections d'une réalisation tâtonnante — Nijinsky n'est pas le Strawinsky de la danse — le Sacre de Printemps atteint à l'émotion et à la beauté par des moyens inconnus. Il demeurera une inoubliable étape dans l'évolution d'un musicien dont les voies sont mystérieuses et qui ménage plus d'une surprise à ceux qui, depuis l'Oiseau de Feu, l'ontpris pour guide.

A ce magnifique effort les Russes ont ajouté une réalisation nouvelle de la poignante Tragédieal de Somé de Florent Schmitt dont tous les musiciens connaissent parcœur la riche partition,somptueusement orchestrée. Là encore, le compositeur eut à souffrir d'une stylisation excessive qui paralysa son généreux lyrisme et réduisit à la plus fâcheuse banalité l'interprétation de l'adorable Karsavina.

Daphnis et Chloé nous fut rendu, en fin de saison, imperceptiblement modifié par les héritiers de Fokine. Malgré la fougueuse admiration qu'il proclama pour les nouvelles conceptions de Nijinsky, Maurice Ravel n'a pas cru devoir demander à son principal interprête d'ajouter à son œuvre quelques amendements cubistes. Ce futun trait de charité bien mal ordonnée !

La série habituelle des succès chorégraphiques de la troupe russe encadrait ces pièces de combat et réconciliait chaque soir les belligérants après les plus chaude sescarmouches. Le retour périodique de Boris Godounow et de Khovanchin achevait d'apaiser les habitués du théâtre, heureux d'applaudir Moussorgsky, Chaliapine, les merveilleux pécors de Fédorovsky et les plus beaux chœurs du monde.

Emile Vuillermoz.

(Croquis d'Emmanuel Barcet).

UNE LETTRE DE M. ALBERT ROUSSEL

A la suite de la publication de l'article de M. Serieyx sur les " Evocations " d'Albert Roussel, nous avons reçu de l'auteur la lettre suivante que nous nous empressons d'insérer :

Mon cher Ami,

Je lis dans le dernier numéro de *S. I. M.* un article d'Auguste Serieyx fort élogieux pour les " Evocations " mais où se trouve une inexactitude que je crois de mon devoir de rectifier. Il y est dit en effet : " Il paraît même que, sans la fermeté de l'auteur, on eût fait subir une grave mutilation à son œuvre : la suppression de la pièce avec soli et chœurs, tout simplement."

M. Serieyx a été victime d'un renseignement erroné. Il n'a jamais été question de supprimer ce final et je n'ai eu à me défendre contre aucune proposition de ce genre.

Je tiens, au contraire, à rendre hommage au soin intelligent avec lequel M. Chevillard a dirigé les répétitions des chœurs, dont la tâche était des plus délicates, et au zèle que j'ai rencontré chez tous en vue d'arriver à une bonne exécution de mon œuvre.

Croyez, mon cher Ami, à mes sentiments de cordiale sympathie.

Albert Roussel.

M. Serieyx nous demande de publier la lettre suivante qu'il a adressée à M. Albert Roussel à la suite de cette rectification :

Mon cher Ami,

Il est nécessaire en effet qu'une erreur matérielle dans la documentation de mon dernier article " *A propos des Evocations* " soit réparée ; et je comprends fort bien que vous teniez à ce qu'il ne puisse être dit qu'on a voulu supprimer de l'exécution du 30 mars, la troisième pièce, avec chœurs, la plus belle.

Puisque vous me dites que mon renseignement sur ce point est inexact, je ne fais nulle difficulté de le reconnaître et vous remercie d'avance de bien vouloir m'aider à le faire savoir.

Bien affectueusement à vous.

Serieyx.

Cabarets et Music-Halls

Hommage à M. Jules Claretie.

Depuis quelques semaines, Paris possède un théâtre de luxe, où chaque représentation a la valeur exceptionnelle d'une première. Que l'œuvre reçoive l'acclamation unanime comme la *Pénélope* de Gabriel Fauré, qu'elle soit déjà vouée au succès comme *Boris Godounov*, le *Prince Igor*, *Sheherazade*, ou cruellement écartelée entre les parties contraires comme les *Jeux* et le

Sacre du printemps, sur un point tout le monde est d'accord : c'est qu'il faut à tout prix s'être montré à des soirées qu'on peut, sans craindre le démenti de la postérité, présumer historiques. Toute la vie de la capitale, autour de cet ardent foyer, paraît suspendue ; les concerts sont réduits au silence ; les théâtres ferment leurs portes ; la tour Eiffel, si peu curieuse d'art pour l'ordinaire, palpe chaque soir d'un faisceau anxieux la façade qui dérobe ces révélations retentissantes. Pour la première fois la musique moderne est imposée à l'attention mondaine, donc universelle ; M. Astruc aurait obtenu ce seul miracle, que son nom mériterait de ne jamais périr.

Ce n'est pas sans quelque appréhension que, fidèle aveuglément à sa consigne, le critique se risque un soir, loin de la fastueuse cohue, par les voies montueuses de l'antique Montmartre. O surprise ! elle ne sont pas désertes. Non seulement les voitures grondent comme de coutume aux aspérités du pavé et les passants sur les trottoirs étroits se bousculent sans malveillance, mais les enseignes lumineuses continuent de convier aux plaisirs de l'esprit, et dans les salles l'affluence inégale n'est pas diminuée. Tout au plus les graves événements qui s'accomplissent à une autre extrémité de Paris figurent-ils, en cette gazette rimée que nous font nos chansonniers, pour quelque couplets dont la malice peu documentée demeure inoffensive :

Qui, qui, qui qu'a vu Nijinski, etc.

A l'entracte, le fondateur illustre de la maison, qui est aussi l'inventeur de son genre inimitable, devise avec quelques amis devant des boissons fraîches. "Avez-vous été aux ballets russes ? " demande l'un. Il fait signe que non. " Il paraît, reprend un autre, que c'est du cubisme en musique. Il y a quatre-vingts danseurs, qui font quatre-vingts pas différents, sur quatre-vingts airs qu'on joue ensemble. " Le silence de la totale indifférence accueille cette information digne pourtant de quelque surprise, et on parle du beau temps. Heureux Montmartre, province de Paris, où la grande ville se ramassant sur soi-même devient petite ville, cité murée d'orgueil comme une cité grecque, tout occupée d'un art fragile dont les produits perdent leur prix à l'extérieur de ses limites, et si dédaigneuse de ce que peuvent inventer les barbares d'alentour qu'elle ne prend pas la peine de l'étudier pour mieux en rire ! Combien nos luttes, nos ambitions, nos gloires, vues de ces hauteurs, sont petites, et quelle leçon de sagesse y viendraient prendre ces jeunes adeptes qui récemment, parce que des femmes élégantes s'étaient permis de sourire en leurs loges, les insultaient avec des noms d'oiseaux ou d'appareils élévatoires.

Il est cependant, même à Montmartre, des heures soucieuses. On s'y trouve sous la dépendance directe d'un public qui ne cherche que son plaisir et ne reconnaît pas l'empire de la mode. En ce moment, son goût change : il lui faut du spectacle, du mouvement, des danses. La chanson lutte difficilement et ne se soutient que dans les petits cénacles où une élite se réunit encore. La foule va aux défilés bruyants du music-hall ou bien au cinématographe, et c'est là encore un autre monde. Ces jours passés, une des grandes maisons qui fournissent de films les débitants annonçait une excellente réalisation de *Pelléas* et *Mélisande*, le drame de Maeterlinck, et ajoutait avec innocence : " Cette pièce a été représentée il y a deux ans non sans quelques incidents à cause d'un désaccord entre l'auteur et le compositeur. " Un journal de Paris qui s'occupe uniquement de théâtre a reproduit ce texte en sa rubrique spéciale, sans objection. Vanité des vanités !

Louis Laloy.

Concerts Divers

Pas aussi divers que l'indique ce titre trompeur. Terriblement semblables, au contraire, dans leur inflexible routine, et nombreux à décourager l'appétit musical le plus effrené. Songez que de leur simple énumération, un de nos confrères arrive à combler jusqu'aux bords une petite brochure hebdomadaire. Comment les faire revivre ici autrement que sous la forme d'un simple memento ? Le seul alignement, par ordre chronologique, des noms de pianistes ayant convié le public à entendre leurs prouesses suffira, nous l'espérons, à apaiser chez le lecteur, toute soif de critique analytique. La cohorte comprend *Mlle Morsztin*, *Frédéric Lamond*, *V. Weingarten*, *Mme Fleury-Monchablon*, *H. Bauer*, *Risler*, *Mlle Peczenik*, *A. de Radwan*, *Busoni*, *Mme Jane Mortier*, *Diémer*, *Mlle Valabrègue*, *R. Vanzande*, *Mme Rey-Gaufrès*, *Turczynski*, *Delafosse*, *Mlle Beaulavon*, *Mlle Aussenac*, *Victor Gilles*, *Mlle Pfeiffer*, *Mlle de Laulerie*, *Mlle Dinsart*, *Mlle Delevoye*, *Lazare Lévy*, *Mlle Magnus*, *Mlle Tagliaferro*, *A. Chevillion*, *Mlle Neu*, *Stojowsky*, *J. Aubert*, *H. Danvers*, *Mme Riss-Arbeau*, *A. Borchard*, *Mme Gousseau-d'Almeida*, *Dario Attal*, *A. Stephenson*, *Mme de Lausnay*, *Mlle Meerovitch*, *Mme Hiard-Kuehn*... et quelques autres. Tous témoignèrent de vertus brillantes ou modestes ; tous furent appplaudis par leur public fidèle. Certains pourtant méritent une mention spéciale : de ce nombre *M. André Chevillion* qui donna quatre récitals d'éblouissante virtuosité et *Mme Jane Mortier* qui n'a pas de rivale pour l'intelligente et musicale ordonnance de ses programmes.

Quelques cantatrices descendent à l'avant-scène : voici l'admirable *Koussnetzoff* et son accompagnateur conjugal, voici *Mlle Lita de Klint*, voici *Maria Freund*, voici *Mme Sakhnowskoïa*, voici *Mme Eames*, voici *Mme Kutscherra*, voici *Mme Riess* et voici *Mme Povla Frisch*. De moins en moins nombreux, les chanteurs et les violonistes s'espacent : notons pourtant *M. Sautelet*, *M. Albers et M. Reinhold von Warlich*, délégués de la première corporation et *MM. Max Roger*, *Lelièvre et Boucherit*, représentants de la seconde.

Les " équipes ", par contre, ont donné vigoureusement. Le trio *Kellert*, le Quatuor vocal *Battaille*, l'Association des *Concerts Chaigneau*, riche en solistes de marque, le *Lyceum* où l'activité de Mlle Gignoux fait des miracles, l'*Oratorio*, les *Chanteurs de la Renaissance*, le *Quatuor Duttenhoffer* qui découvre six délicieux quatuors de Jean-Christoff-Féderico Bach, la *Société Mozart-Haydn* qui fête ingénieusement ses patrons en leur substituant les noms de Martineau, Vuillemin et Barlow, la *Société moderne d'Instruments à vent*, la *Société des Instruments anciens*, le Trio *Dumesnil*, *Enesco*, *Hekking*, le *Salon des Musiciens*, la *Société Bach*, le tandem *Capet-Gilles*, le Quatuor *Capet*, la *Société des Concerts d'autrefois* où chante Mme Mellot-Joubert, *The London String Quartett*, l'essaim des *Chanteuses de Ste-Cécile*, les *Enfants d'Apollon*, le groupe de l'*Echo musical* qui fête Gabriel Fauré, toutes et tous témoignent d'une activité dévorante, activité qui n'a d'égale que celle de l'ubiquiste Léo Sachs qui remporte, en moyenne, un succès par jour.

Un admirable concert, propre à humilier profondément notre orgueil national, nous fut offert par l'inoubliable Chorale des *Instituteurs Tchèques* dont la discipline et l'harmonie ne semblent pas devoir s'acclimater facilement parmi nos choristes conscients et organisés. Mme Judith Gautier plaide une fois encore la révision du procès *Fanelli* : le public renvoie son verdict à la prochaine session. La musique espagnole est brillamment fêtée en la personne de *Turina* et de *Manuel de Falla*.

La *Société Nationale* et la *Société Musicale Indépendante* continuent à nous étonner par leur

politique orchestrale mystérieuse. La première reçoit une subvention de l'éditeur Durand pour exécuter une œuvre d'un fondateur de la société rivale et la seconde conclut avec la Société des Grandes Auditions une alliance imprévue. Les humbles sociétaires des deux groupes se regardent avec inquiétude, ne comprenant qu'une seule chose : c'est qu'ils ne seront pas encore joués cette année. Les concerts de musique de chambre des deux Sociétés offrent, au contraire, un aspect rassurant. *La Nationale* emprunte au répertoire de son ennemie d'intéressantes reprises (d'Olonne, Grovlez, Schmitt, etc.) et fête Marcel Orban, Magnard, Bertelin, de Lioncourt, Rollet et Bretagne, pendant que la *S. M. I.* révèle du Kodaly, du Ravel, du Milhaud, du Fauré, du Vaughan Williams, du Granados, du Grovlez et du redoutable Schönberg. Un public blasé réserve à toutes ces audaces une insultante bienveillance.

G. K.

Belgique

Une note, récemment publiée par *Le Soir*, quotidien belge, a provoqué, dans nos milieux artistiques, une petite révolution. Elle annonçait la démission de M. Cornélis, professeur de violon au Conservatoire Royal de Bruxelles, et la nomination, d'ores et déjà certaine, aux fonctions vacantes, de M. Edouard Deru, violoniste de L.L. M.M. le Roi et la Reine. M. Cornélis, paraît-il, ignorait sa mise à la retraite, décidée en vertu de la règle, désormais, et fort légitimement, rigoureuse, de la limite d'âge à soixante cinq ans. La façon un peu brusque de l'en aviser et surtout, la pensée manifeste de prévenir toute candidature, déterminèrent joli tapage. Une pétition circula, qui se couvrit de signatures. " L'annonce seule, disent ses souscripteurs, qu'une place de professeur de violon deviendra vacante sous peu au Conservatoire de Musique de Bruxelles et que de hautes influences se sont manifestées *déjà* en faveur d'un candidat dont les titres à une bienveillance exceptionnelle sont discutables, a suffi pour soulever les véhémentes protestations d'un groupe imposant de jeunes artistes également épris d'art et de justice. "

Suivent des réflexions fort justes, que nous reproduisons : " Il importe de savoir choisir l'artiste d'élite à " qui seront confiés pour une longue période de 25 ou 30 ans l'éducation et les espoirs de " deux générations ; le violoniste sur lequel reposera d'ici quelques années la lourde tâche de " maintenir — en partie tout au moins — le renom mondial d'une école illustrée par les " De Bériot et les Vieuxtemps. "

" Inutile de s'illusionner. Notre école de violon qui nous donnait il y a quelques lustres " Ysaïe, Thomson, Marsick, Musin, Mauhin est en décadence aujourd'hui. Il est donc plus " nécessaire que jamais, que la place vacante soit donnée au plus digne, au plus méritant. *Nos* " *conservatoires comptent trop de professeurs pour lesquels l'art tout entier tient dans les illusoires* " *récompenses accordées à leurs élèves à la fin de chaque année scolaire.*

" La faute en est imputable (en partie tout au moins) aux Directeurs et aux Commissions " Administratives de nos Conservatoires qui, influencés par des considérations étrangères à l'art " ou des compétitions de clocher, n'ont pas eu la clairvoyance de faire appel au moment voulu " au dévouement et au talent qui ne demandaient qu'à se manifester dans un intérêt supérieur."

* * *

C'est vrai ! L'école des De Bériot et Vieuxtemps est en voie de déchéance. La Belgique n'a pas su, ou plutôt, n'a pas voulu retenir la plupart de ses meilleurs représentants. Ils sont allés à Paris surtout, et l'école française en a vu grandir son prestige d'année en année. Le danger que signale la lettre alarmée des jeunes musiciens bruxellois est réel et il importe qu'on y pare au plus tôt. Toute question de personne doit s'effacer dès lors. Il convient, en vérité, que l'on nomme, à des postes comme celui dont la vacation est en tout cas imminente, des artistes ayant donné des preuves de fermeté et de maîtrise à défendre les leçons glorieuses du passé. Personne, sans doute, ne songerait à contester le talent de M. Deru. C'est un violoniste distingué, c'est un artiste pour qui nous avons une réelle sympathie. On a cité aussi comme candidats possibles MM. Zimmer, Lambert, et autres instrumentistes de premier ordre. Mais nous estimons, en toute sincérité, que nul encore n'a conquis l'autorité d'un chef d'école, du chef d'école appelé, comme le disent les signataires de la protestation, à la haute mais difficile mission *de sauvegarder nos traditions.*

A côté des Ysaye et des Thomson, un seul violoniste s'impose, à notre avis, au choix des autorités, compétentes. C'est M. Crickboom. Il jouit d'une mondiale consécration de virtuose. Beaucoup de musiciens, et non les moindres, le considèrent comme l'égal des maîtres illustres que je viens de citer. (Eugène Ysaye fit de lui son second, il y a près de vingt-six ans déjà). Un simple résumé de sa carrière suffit d'ailleurs à justifier cette opinion. Mathieu Crickboom, né le 2 mars 1871, à Hodimont, près de Verviers, obtint le premier prix avec la plus grande distinction au Conservatoire de Bruxelles, en 1888, dans la classe d'Eugène Ysaye. Il fut moniteur de ce dernier, et second violon du quatuor Ysaye de 1888 à 1894. (E. Ysaye. M. Crickboom. L. Van Hout. J. Jacob). En 1894, il fonda lui-même avec Angenot, Miry et Gillet, un quatuor dont les débuts furent un événement. Vincent d'Indy ayant distingué le jeune virtuose le fit engager aux "*Concerts d'Harcourt*" et à la *Société Nationale* de Paris. Il y exécuta en première audition la plupart des œuvres de la jeune école française. Crickboom accomplit à cette époque de nombreuses tournées en France, en Russie, en Allemagne, en Espagne. Partout il trouve un triomphant accueil. La *Société Catalane* de Barcelone, en 1896, lui offre même, avec la direction de son *Académie de musique*, les fonctions de chef d'orchestre à la *Société Philharmonique*. Il quitte la brillante situation qu'il occupe à Paris et va créer en Catalogne un centre musical où les plus grands virtuoses se font entendre. Il forme un nouveau quatuor avec Rocabruna, Galvez et Pablo Casals. Berlin, Hambourg, Paris (Concerts Colonne) Bordeaux, Lyon, Milan, Florence, Londres le réclament. Il y passe, glânant toujours le succès. Mais il n'a pu, au cours de ces glorieuses étapes en terre lointaine, oublier la patrie. De secrets et puissants liens l'y ramènent. Il abandonne les promesses d'avenir qui lui sourient hors du pays, et le voici qui rentre à Bruxelles. Il organise des concerts d'abonnement qui se placent au premier rang de nos manifestations d'art. Il s'occupe activement du groupe des Compositeurs Belges. Il donne des concerts qui sont, pour l'élite musicienne, restés parmi les plus pures impressions de ces dernières années. Il a de nombreux élèves, venus de partout pour réclamer un enseignement qu'une méthode a codifié. Cette méthode, publiéée en 1908, en quatre parties, fut adoptée par la *Schola Cantorum* (Vincent d'Indy), par les Conservatoires de Bruxelles, Liège, Gand, Lille, Barcelone, Bilbao, Mexico, Buenos-Ayres, etc... etc... Citons quelques élèves du maître : MM. Emilio Rocabruna, directeur des classes de violon à Mexico ; Julius Hang, professeur au Conservatoire de San-Francisco ; Blanco-Récio, violon-solo aux concerts symphoniques de Dresde ; Enrique Ainaud, directeur de l'Académie de Barcelone ; E. Bordas, professeur à l'école municipale de musique, à Barcelone ; O. Claeys, professeur au Conservatoire de Bruges; Fritz Brünner, violon solo à l'opéra de Vienne ; Juan Frigola, violon solo des concerts Durant; Jean Paulus, professeur à l'école de musique de Verviers. Nombreux aussi sont

les premiers prix des Conservatoires de Bruxelles et d'Anvers qui viennent annuellement se perfectionner après de lui. Parmi eux se distinguèrent MM. Hugo Lenaerts, Jos. de Clerck, Mlles M. Deprez et Samuel, MM. Henderickx, Delavignette, etc. etc....

Depuis 1910, Mathieu Crickboom est professeur de violon au Conservatoire Royal de Liège, où il fut appelé, candidat unique du directeur M. Radoux et de la commission administrative, en remplacement de M. Ovide Musin. Plusieurs fois la semaine, il s'y rend, de Bruxelles où il habite, et où il continue à se consacrer à maint élèves, trouvant encore, grâce à une activité inlassable le temps de préparer des tournées périodiques (il fut cet hiver à Berlin et en Espagne) et de produire des œuvres musicales hautement intéressantes. Car M. Crickboom est compositeur. Et il n'est pas compositeur à la façon des virtuoses ; ses œuvres, dont les sonates pour violon et piano, sont dignes de figurer, nous le disions ici, avec celles de Lekeu, de Vreuls, de Jos. Jongen, parmi les meilleures qu'ait produites la génération franckiste.

* * *

Tels sont les titres que possède Mathieu Crickboom. Je n'en vois pas qui puissent, ici, les faire pâlir. Et s'ils ne lui suffisaient pas, il lui en resterait un autre, qui, dans les circonstances présentes, équivaudrait sans doute à tous. — Cependant qu'Eugène Ysaye, emporté par son propre génie, dépassant la révélation que lui fut, dans la jeunesse, le jeu du polonais Wieniawsky, se donnant tout entier à ses dilections françaises, d'autre part, s'est créé un style souverainement et splendidement personnel ; tandis que César Thomson, cet autre grand violoniste, ne démentit jamais une éducation et des tendances germaniques, Mathieu Crickboom apparaît comme le véritable dépositaire, comme le fidèle disciple des fondateurs de notre école. Il a gardé, respectueusement et fervemment, la tradition qu'ils ont léguée. Il s'efforça de la servir, de la développer toujours.

Fils de la terre wallonne, fils des Fagnes chantantes qui ont vu naître les meilleurs de nos compositeurs et virtuoses contemporains, M. Mathieu Crickboom est homme de claire intelligence, de loyal caractère, de haute culture. Il atteint à cette période de la vie où l'artiste connait les joies d'une maturité. Il a conquis, par l'étude et par le vouloir, la sereine possession de soi-même. J'estime, certes, qu'un tel maître sera capable de maintenir le renom de notre art. C'est le chef qu'il faut donner à notre jeune école du violon.

René Lyr.

Nous le pressentions : le Festival belge, annoncé par les "Concerts Ysaije" n'a pas eu lieu, et plus personne ne parle du concert symphonique de la Société Nationale des Compositeurs belges. Hélas... n'espérons point que la saison 1913-1914 débute par ces solennités ! Des rumeurs vagues nous apportent toutefois quelques promesses. MM. les Directeurs du Théâtre de la Monnaie songeraient, chuchotent-elles, à monter plusieurs œuvres nationales : une de Léon Du Bois, une de Paul Gilson, une de De Boeck, une de V. Vreuls. Ce serait là bien agréable résultat de notre campagne, peut-être. Mais n'est-ce pas trop beau pour y croire déjà ? [1] On dit encore que le Théâtre des Champs Elysées accueillera

[1] Ces notes sont composées quand nous prenons connaissance, dans l'*Art Moderne* du 8 Juin, des projets officiels de MM. Kufferath et Guidé. Ils ont de quoi satisfaire aux plus hautaines dilections d'art : *Parcifal*, *L'Etranger*, *Pénelope*, *Boris-Godounow* avec M. Chaliapine ; aussi : *Julien*, de M. G. Charpentier, *Istar* de M. d'Indy, *Les Joyaux de la Madone* de M. Wolf-Ferrari, *La Forêt-Bleue* de M. L. Aubert. Nous voudrions nous réjouir et les féliciter sans réserve. Mais pourquoi donc la moindre place, en principe même, n'est-elle

les nôtres en son temple qui, dès l'apparition, a détourné tous les regards, tous les espoirs, toutes les fois du monde. Justice serait deux fois belle, qui leur viendrait aussi de France. — Quelques dernières auditions à mentionner : le concert de *M. Tirabassi*, un Italien établi à Bruxelles depuis quelques années, qui explore nos bibliothèques, et y découvre des trésors. Il vient de publier trois œuvres de Monteverde : *Salve Regina*, *O himé dor' e 'l mio ben*, *O come sei gentile* avec une réalisation de basse continue. Il éditera prochainement une *Suite inédite de J. S. Bach* pour luth, trouvée dans le fonds Fétis. Les concerts qu'il organise chez nous sont consacrés à l'histoire, exclusivement. Le cinquième et dernier offrit une interprétation parfaite de quelques pages de Monteverde, et d'autres maîtres italiens de la première moitié du XVIIe siècle. — Une pianiste de talent, Mme Henriette Eggermont dont nous avons signalé déjà le succès dans des récitals, a fait apprécier, Salle Erard, la valeur de son enseignement, à l'audition de cinq élèves de son cours d'ensemble. Celles-ci à la première partie, elle-même, à la seconde, interprétèrent excellemment des œuvres diverses, anciennes et modernes, pleines de difficultés. — MM. Bosquet et D. Defauw ont inauguré une série de soirées musicales qui promettent de compter parmi les plus captivantes qu'il nous sera donné de suivre à Bruxelles. Que l'on en juge par le premier programme : *Quintette* de Florent Schmitt, *Suite* pour double quatuor à cordes de M. Defauw, *La Damoiselle Elue* de C. Debussy. On entendit l'œuvre de M. Defauw, ce printemps même, à la *Libre Esthétique*. Elle fut révélatrice d'un art subtil, d'attaches foncièrement françaises, et prometteuse d'une production originale. Quant au *Quintette* de M. Schmitt, c'est une composition qu'il faudrait réentendre, (plusieurs fois sans doute) avant que de pouvoir la bien connaître et apprécier. On y sent une personnalité véhémente, une rare puissance, des audaces, nées d'un instinct fougueux que refrène une volonté parfois trop consciente, peut-être. L'auditeur supporte difficilement la longueur du développement ; l'architecture générale, la ligne lui échappeut un peu ; seule, l'impression reste d'un art profond et grand. — Le charme pur des lumineuses harmonies, flottant comme des voiles aériennes sur le poème aux mots enfants de la *Damoiselle Elue*, repose d'un tel effort. O la caresse des musiques douces, au balancement des accords, tels des lys vierges, sous les brises...

— Au Waux-Hall, M. Lauweryns a dirigé un concert d'orchestre consacré à des œuvres belges, parmi lesquelles, *Wiegenlied*, d'E. Heeckhautte, *Sérénade*, d'A. de Boeck, *Fantaisie Canadienne*, de Paul Gilson, *Le Chevalier Maudit*, entr'acte symphonique, de Paul Lagye. — Anvers a eu son *Festival Wagner*, avec les grands chanteurs et cantatrices de Bayreuth, — Mons, un concert de musique sacrée, sous la direction de M. Léon Jadin, avec le concours de Mlle Cholet, violoniste et M. Absalon, violoncelliste, et d'un groupe de chanteurs, où la *Sonate* pour piano et violon de l'excellent compositeur, en première audition, fut remarquée.

R. L.

réservée à nos compositeurs ? Nous attendons toujours, pour publier les conclusions de notre *Enquête*, l'explication autorisée de ce dédain systématique. Elle sera de nature à éclairer le Comité formé, (il se compose MM. Léon Du Bois, Paul Gilson, Emile Mathieu, Jean Van den Eeden, Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Nestor de Thière, Paul Lagye, René Lyr) pour une action décisive.

ETRANGER

LETTRE DE LONDRES

On fait beaucoup de musique en ce moment à Londres — surtout dans les restaurants ; car aux tziganes et autres orchestres discrets ont succédé les petits orchestres qui font, pendant qu'on mange une tranche de roastbeef ou une pêche Melba, les bruits les plus effroyables. Ce ne sont que des fantaisies sur *Carmen*, ouvertures wagnériennes, valses de *Rosenkavalier*, tous horribles mélanges exécutés avec des ralentissements viennois, des syncopations américaines et soutenus par d'entêtantes et vibrantes basses issues d'harmoniums perfectionnés, ahurissants comme durent l'être les orgues des premiers chrétiens et comme le sont encore les cuivres de l'armée du Salut.

Cependant la récente saison de M. Thomas Beecham a aussi fait quelque bruit. Ce digne chef d'orchestre y a conduit *Tristan* et *Meistersinger* d'une façon vraiment bien personnelle, avec des déchaînements effarants et subits, détruisant complètement l'effet des crescendos nécessaires et suffisants. L'Ysolde mourut, sembla-t-il, d'une extinction de voix et Tristan fit de la pantomime. *Electra et Salomé*, partitions plus compliquées et moins connues réussirent mieux à M. Beecham, mais son orchestre fit merveille souvent, les soirs du Ballet Russe, sous la direction de M. Monteux et autres chefs-d'orchestre.

Le Ballet Russe ! Le gros succès enfin, toutes places louées, rappels réitérés, ovations interminables pour *Thamar*, *Pétrouchka* et l'*Oiseau de feu*, et, chose étrange, l'*Après-midi d'un faune* bissé tous les soirs. car, de tous les ballets russes, cette discutable élucubration de Nijinsky s'affirma la plus populaire. On eut beau s'étonner d'attitudes si anguleuses, si en arrêt de mouvement, à la façon d'un fragment de cliché cinématographique, on eut beau sourire de la petite note du programme affirmant que la réalisation scénique annoncée à l'extérieur, n'avait rien à voir avec l'églogue de Mallarmé (encore que la musique en soit un prologue dans le même mode !) ; on eut beau dire que Nijinsky s'était inspiré de vases du British Museum faits, à une époque de décadence, pour plaire au mauvais goût romain — rien n'y fit ; aucune critique ne put décourager l'enthousiasme le plus sincère et le plus obstiné.

Maintenant, c'est, au Palace, Anne Pavlova, sa grâce et sa personnalité soit dans un nouveau ballet, *les Préludes* de Liszt assez confus et en lequel ses ballerines ne montrent qu'un entrain fort modéré en dépit du très-modéré décor. D'ailleurs, dans les Music-Halls aussi, le ballet russe triomphe : une version édulcorée de *Sheherazade* au Coliseum, une *Rose d'Ispahan* quelconque au London Opera House qui fut cher (à tous les sens du mot) à M. Oscar Hammerstein, même dans la Revue de l'Alhambra.

* * *

Il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de se faire une opinion sur le *Promethée* de Scriabine. Evidemment on peut le suivre, au point de vue musical, on peut l'aimer ou ne pas l'aimer, mais on ne peut guère prétendre à la compréhension absolue d'une œuvre aussi complexe et aussi touffue. Le *Zarathustra* de Strauss se terminait par un point d'interrogation déjà presque en dehors du domaine de la musique, mais le *Prometheus* tout entier c'est et de la musique et de la Théosophie.

J'avoue mon incompétence en matières théosophiques et que dire d'une œuvre mystique écrite en toute sincérité, à la gloire d'une religion que nous ne connaissons guère. Et que dire d'un compositeur — d'une ingéniosité orchestrale d'ailleurs remarquable — qui songe à ajouter à son orchestre non des instruments nouveaux et rares, mais des projections lumineuses de différentes couleurs et même des accords de parfums ? L'autre jour, au Queen's Hall nous n'eumes ni les couleurs ni les odeurs aux mystérieuses correspondances, mais Sir Henry Wood crut que de donner deux auditions de l'œuvre au même Concert. Quelques enthousiastes seulement, y compris M. Bernard Shaw restèrent pour la seconde audition.

* * *

Des Concerts : quatre séances dirigées par M. Balfour Gardiner au cours desquelles furent exécutées plusieurs œuvres modernes anglaises, la symphonie de M. Frederic Austin, *The Cload Messenger* de Von Holst, des compositions nouvelles de Arnold Bax, Vaughan William et Percy Grainger — dont je parlerai en détail un peu plus tard dans un article spécial sur la musique anglaise moderne.

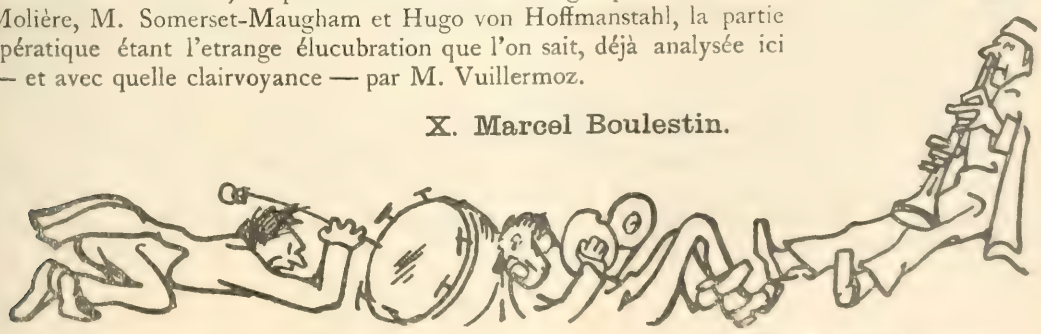
La Société des Concerts Français continue sur œuvre de propagande (avec le plus grand succès) et Covent Garden continue (avec aussi le plus grand succès) de donner le *Ring*, *Pelléas*, *Louise* et les opéras italiens, anciens et modernes habituels.

Cependant M. Oscar Hammerstein — son opéra est devenu un Music-hall comme je l'avais prédit ! — après s'être plaint de l'indifférence du public anglais, se plaint maintenant de l'atmosphère d'immoralité que l'on respire dans les couloirs des théâtres Européens. C'est pourquoi et n'engageux plus que des artistes américaines, et encore si elles n'ont pas été étudier en Europe... " Une jeune fille Américaine qui a fait ses études musicales en Europe, peut en revenir avec une voix, mais elle aura perdu et la tête et son cœur (sic). Ce qui manque aux chanteurs et chanteuses d'opéra, c'est la moralité... " (A ceux que nous avons entendus naguère au London Opera House de M. Hammerstein, c'était surtout la voix et le talent qui manquaient.)

Ainsi l'Amérique qui a démoralisé la moitié de l'Europe avec le " *rag-time* " tient-elle à la moralité de ses chanteurs d'opéra, et, par la bouche de M. Hammerstein le cria-t-elle bien haut dans les journaux d'un sou.

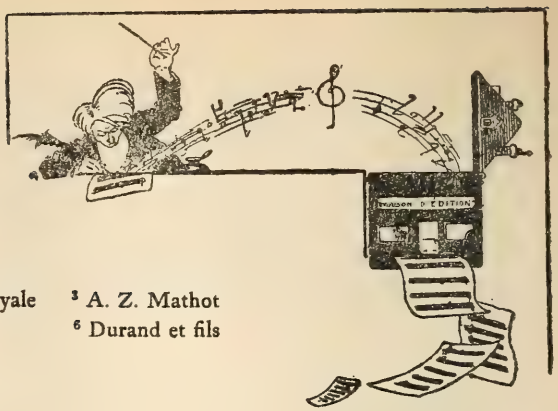
P. S. On vient de fêter comme il convient Saint-Saëns, qui somme toute représente pour la majorité des Anglais la musique française contemporaine. — On annonce *Parsifal...* au Coliseum. A quand un petit Ballet de Filles Fleurs aux Folies Bergères? — Sir Herbert Tree et M. Beecham viennent de donner huit représentations du *Bourgeois Gentilhomme* suivi de *Ariadne in Naxos* ; la partie de comédie arrangée par les soins de Molière, M. Somerset-Maugham et Hugo von Hoffmanstahl, la partie opératique étant l'etrange élucubration que l'on sait, déjà analysée ici — et avec quelle clairvoyance — par M. Vuillermoz.

X. Marcel Boulestin.



(Croquis de Bernard Naudin.)

L'Édition Musicale



[1] Costallat et Cie [2] Édition moderne 11 rue Royale [3] A. Z. Mathot
[4] Carl Selva [5] Janin frère à Lyon [6] Durand et fils
[7] Max Eschig [8] M. Senart et Cie

On ferme..! Mais encore quelques notices pour avertir les mélomanes qui voudraient emporter à la campagne le viatique de nouvelles partitions.

Aux amateurs de musique d'ensemble conviendra la *sonate* pour piano et violoncelle de **Jongen le Constructeur** [6], un des plus éminents musiciens de la nouvelle école franco-belge. J'admire sincèrement l'architecture de ce maître, et pourtant, je me demande si la musique moderne a réellement besoin de si amples développements pour nous confier ses secrets. Elle est si entraînée à ce jeu, la musique moderne ! Ou bien encore la *Sonate* pour mêmes instruments [6] de **Louis Thirion,** assez contournée en ses allures fauréennes, et qui peut faire honneur à deux bons partenaires.

Ceux qui aiment le théâtre trouveront (enfin !) dans le traduction du *Freischutz* par **Georges Servières** [1], une œuvre ayant un sens poétique. Qui aurait cru qu'il ait fallu attendre si longtemps une remise au point, probe et honnête, de ce mélodrame romantique?

Les gens qui chantent seront pourvus de mélodies par les soin de différents compositeurs. D'abord M. **Grassi** et ses *Cinq mélodies siamoises* [3], curieuses compositions occidentales sur des poésies traduites par l'universel Calvocoressi. J'ignore tout de M. Grassi, mais sa tentative d'orientalisation est des plus intéressantes. A côté de lui voisinent, aimables, la *Cantilène* et *Mirage* de M. **van der Boijen,** et le *Patio* de M. **Jacques Larmanjat** [2]. Puis le poème pour chant et orchestre *les deux Routes* de **Marc Delmas** [4], solide et judicieux, deux mélodies; de notre collègue Bruxellois **Gaston Knosp** et toute une série nouvelle de la **Musique contemporaine** (à remarquer *Hier au soir* de **A. Philipp**). Puis encore les *Rondels mélancoliques* [6] de **Louis Vuillemin,** de ce style un peu précieux et bien français en son raffinement, que les lieder de Fauré mirent en vogue, et qui, avec des procédés modernes, renoue le tradition de l'ancien air de cour. Puis toujours *Trois Chansons dans le caractère populaire* de **Paul Dupin** [6]. Que devient Dupin ? On n'entend presque plus parler de lui ? De ces Chansons il a composé le texte avec cette émotion bonasse et naïve qui le place tout à fait à part dans le monde actuel de la musique. Dupin n'est nullement " ballet russe " ; il ignore les rites ambitieux du cubisme polytonal, et la mode sourira sans doute en voyant son Paysan, sa petite Solange, ou son Ménétrier qui maudit l'incapacité de nos danseurs de village. Mais une sympathie chaude et communicative se dégage de cette musique simple.

Saluons une vieille connaissance la *Sonate* de **Beethoven** pour mandoline et basse [2], publiée récemment ici même pour la première fois, ainsi que les *Deux Pièces* pour harpe chromatique de **Florent Schmitt** [6], ou se retrouvent l'incroyable sureté de main et le tempérament bouillonnant de l'auteur de Salomé.

De Lyon nous arrivent différentes œuvres d'église, de bonne tenue et à recommander aux maîtrises [5] : *Chants de la messe* de l'infatigable abbé **Brun**, *Veni Creator* de **Civil y Castellvi**, *Sub Tuum* de **G. Berruyer.**

Enfin trois œuvres hors pair. La *Scène Andalouse* pour alto et quatuor à cordes de ce musicien savoureux en qui le génie espagnol semble vouloir s'extérioriser en ce moment, **Joaquin Turina.** Le *Festin de l'Araignée*, ballet de **Roussel** qui vient de triompher au théâtre des Arts et les *Tableaux Symphoniques* du mystérieux et célèbre **Fanelli** [7]. Il serait aisé d'opposer entre eux ces deux derniers auteurs. " Roussellus et Fanelli inter se conferantur " sera peut-être dans deux siècles un sujet de concours académique ! Roussel nous montre le singulier spectacle d'un compositeur parvenu, au milieu des écoles les plus divergentes, à se créer un style condensé, où se reflètent sans se nuire les différents états de notre art contemporain. C'est ainsi qu'ont procédé certains musiciens et des plus célèbres, tels que Lully, Haendel ou Gluck. Le second au contraire, personnalité outrancière et intransigeante, s'est juré de vaincre ou de mourir. Il n'est pas mort, mais on ne saurait l'assurer de la victoire en lisant cette partition qui date de trente ans. Après Wagner, après Debussy, après Ravel, après Schoenberg la personnalité en musique devient un luxe dangereux. Cela ne se portera peut-être plus du tout dans quelques années. Qui sait ! Attendons la saison prochaine.

V. P.

LE GALA DE CLAUDE DEBUSSY

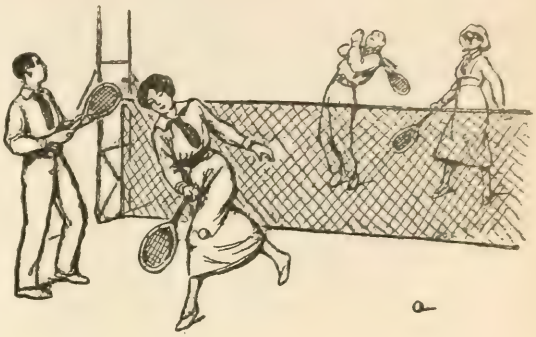
Le 19 juin, à la Comédie des Champs-Élysées, Claude Debussy était célébré. Rarement la musique s'était trouvée à pareille fête. Une salle trop étroite pour la foule accourue, et pourtant un recueillement égal à la plus choisie intimité. Des artistes dévoués, mais que leur respect sans contrainte animait d'une plus naïve émotion. L'auteur lui-même, jouant, accompagnant ou dirigeant ses œuvres avec une bonne grâce qui répondait à l'assentiment unanime. Nul faste, nul effort, nulle affectation ; rien de cette gravité convenue qui rend tant de concerts pareils à d'imposantes funérailles. C'est qu'on n'enterre que les morts. Cette musique est vivante d'une vie immortelle sans doute. Ainsi nous en avait persuadé d'avance M. Emile Vuillermoz en un préambule charmeur, mis en valeur sans peine par l'excellent Signoret, suivi de l'attention la plus vivace, et qui, en une langue digne du sujet, donnait l'histoire précise en même temps que la poétique évocation de la grande délivrance opérée à la fois dans l'art et dans nos cœurs.

Ce furent alors la suite symphonique d'*Iberia*, privée de l'orchestre mais dotée, grâce à ses deux pianos commandés par l'auteur et l'incomparable R. Vinès, d'une souplesse cadencée que jusqu'ici l'orchestre n'a su conquérir ; le recueil entier des *Proses lyriques*, dont Mlle Vallin traduisit d'une voix généreuse et sûre la radieuse ferveur ; trois *Poèmes* de Baudelaire, chantés par M. Paulet dans la plus tendre simplicité. Trois *Préludes* de la seconde série, *Canope* 'affligée, le digne *M. Pickwick* et les enchantements de la *Terrasse du clair de lune*, ont attribué au piano cette transparence dont dispose seul cet auteur par soi-même interprêté. Les *Chansons de Charles d'Orléans* présidaient aux débuts d'une société chorale dont les chefs avisés sont MM. Inghelbrecht et Lamy ; débuts heureux tant pour la compagnie récente que pour les œuvres dont surgirent en un relief les lignes fermes et délicates. Enfin Mlle Vallin fit si profondément ressentir l'amoureuse et tremblante extase du *Promenoir des deux amants* qu'elle dut malgré l'heure tardive en recommencer l'une et l'autre mélodie. L'enthousiasme était allé croissant, à tel point que nombre d'auditeurs se refusaient à quitter la salle harmonieuse et qu'en manière de consolation et de souvenir ils se partagèrent les affiches annonciatrices. Beau jour en effet que celui où l'on peut, parcourant les étapes d'une carrière éloignée de son terme encore, apprécier de combien, pour la confusion des envieux ou des timides, les promesses du début furent dépassées, et retrouvant l'inquiétant émoi de la jeunesse le joindre aux joies accomplies de la maturité.

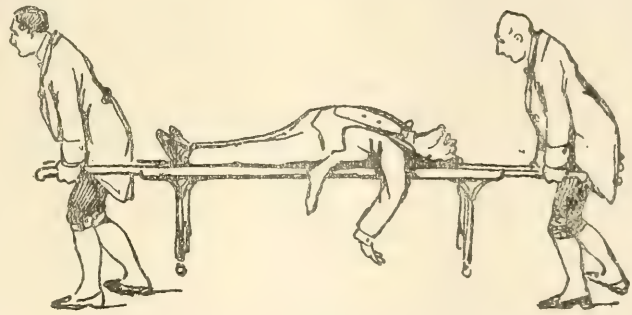
Louis Laloy.

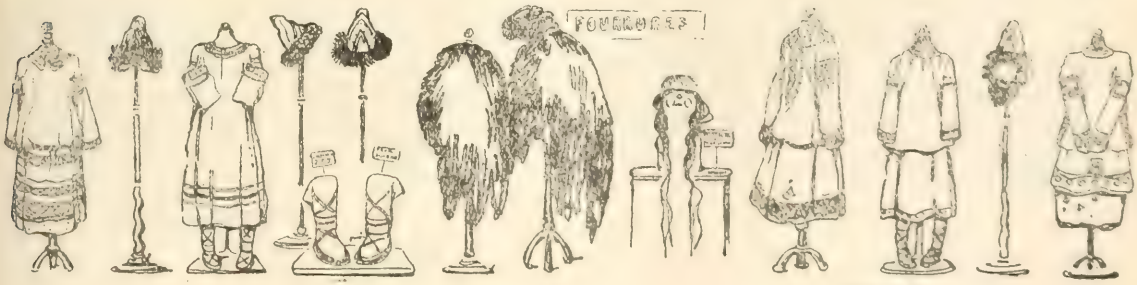
Les faits du Mois

Sports d'été : plusieurs lecteurs nous demandent les règles du tennis russe qui fera fureur, cette saison, dans tous les châteaux. Elles peuvent se résumer ainsi : la partie se joue la nuit, sur des corbeilles de fleurs éclairées par des lampes à arc; elle n'admet que trois partenaires ; le filet est supprimé ; la balle est remplacée par un ballon de foot-ball ; l'usage de la raquette est interdit. Dans une tranchée, creusée à l'extrémité du terrain, on dissimule un orchestre qui accompagne les ébats des joueurs. Ce sport a pour objet de développer une extrême souplesse dans les articulations des poignets, du cou et des chevilles. Il a reçu l'approbation de l'Académie de médecine.



Le Théâtre des Champs Elysées a organisé pour les représentations du "Sacre du Printemps" un service spécial d'huissiers-ambulanciers chargés de reconduire à leur domicile les professeurs d'harmonie à qui le contact de la musique de Strawinsky a procuré des émotions trop vives. La Société des Grandes Auditions a justifié brillamment et intégnieusement son titre en donnant un grand concert où l'on a pu admirer la plus grande partition d'orchestre et le plus grand bâton de mesure connus jusqu'à ce jour : les observateurs superficiels crurent voir sur l'estrade du capellmeister un pêcheur à la ligne feuilletant le Grand-Livre de la dette publique. Coup de théâtre : nous apprenons que le "Sacre du Printemps" qui a si violemment ému l'opinion fut un simple exploit de publicité américaine. Cet ouvrage fut commandé par les Galeries Lafayette pour ridiculiser, au moyen d'une consécration ironique, les modes d'un établissement voisin.





Swift.

(Croquis d'Emmanuel Barcet.)

Autour de l'Opéra

Les musiciens sont, en ce moment, dans un état d'esprit analogue à celui des parlementaires à la veille d'un Congrès de Versailles. Le septennat du Président de la République lyrique touche à sa fin. Déjà des groupes se forment, des compétiteurs se dressent ; on élabore des programmes de politique musicale, on prépare des embûches à ses concurrents, on recrute des partisans et l'on songe à tout, sauf à ce petit fait que les duumvirs sortants sont rééligibles et que leurs états de service sont de ceux qu'on ne saurait facilement oublier.

Nous n'entreprendrons pas aujourd'hui l'examen des titres que possèdent les candidats en présence, mais il convient de résumer, pour l'histoire contemporaine, l'œuvre des deux directeurs qui vont tenir tête à la ruée des ambitions prochaines. Un coup d'œil sur le chemin parcouru ne sera pas inutile pour juger nettement la situation.

La majestueuse Académie Nationale de Musique et de Danse a la réputation de pratiquer un travail exempt de fièvre. Il est admis qu'on s'y hâte lentement. On est donc surpris de ce que nous révèlent les statistiques. Nous avons encore présente à la mémoire la fameuse représentation du *Faust* rajeuni par les soins de MM. Messager et Broussan, représentation éclatante qui fut le don de joyeux avènement des nouveaux souverains, et nous avons peine à croire que tant d'importantes créations aient pu trouver place entre cette soirée d'inauguration et le gala Beethoven-Verdi-Saint-Saëns qui fut donné ces jours derniers. Et pourtant les affiches sont là, instructives : 27 janvier 1908 : *Faust ;* 30 mars 1908 : *Namouna ;* 13 mai 1908 : *Hippolyte et Aricie ;* 23 octobre 1908 : *Le Crépuscule des Dieux ;* 13 janvier 1909 : *Monna Vanna ;* 5 février 1909 : *Javotte ;* 5 mai 1909 : *Bacchus ;* 17 novembre 1909 : *L'Or du Rhin ;* 16 février 1910 : *La Forêt ; La Fête chez Thérèse ;* 6 mai 1910 : *Salomé ;* 10 juin 1910 : *La Damnation de Faust ;* 30 décembre 1910 : *Le Miracle ;* 3 mai 1911 : *España ;* 9 juin 1911 : *Sibéria ;* 22 novembre 1911 : *Déjanire ;* 8 décembre 1911 : *La Roussalka ;* 30 mars 1912 : *Le Cobzar ;* 24 avril 1912 : *Roma ;* 30 octobre 1912 : *Les Bacchantes ;* 8 janvier 1913 : *Fervaal ;* 29 janvier 1913 : *Le Sortilège.* Au total : quatre-vingt-dix actes ou tableaux montés jusqu'à ce jour par la direction actuelle qui, d'ailleurs, n'a pas encore achevé son programme et le réalisera méthodiquement, jusqu'au bout, avant l'expiration de ses pouvoirs !

Voilà de quoi faire réfléchir les candidats trop empressés à vendre la fourrure des ours que ne manqueront pas de leur présenter nos bons auteurs. Un septennat d'Opéra représente la mise à la scène d'une centaine d'actes lyriques ! Et avec les exigences du public moderne sous le rapport du luxe de la présentation et celles des compositeurs pour l'exécution orchestrale, un tel labeur devient un peu effrayant. Pour faire oublier la direction Messager et Broussan, les nouveaux-venus devront, en outre, trouver quelque idée assez élevée et assez brillante pour répondre à celle qui donna aux deux tétrarques actuels une autorité artistique toute particulière : les représentations wagnériennes modèles, les exécutions bayreuthiennes — mieux encore, munichoises — de la Tétralogie jouée en quatre journées, aux heures sacrées, avec l'entracte gastronomique et l'atmosphère exacte rêvée par l'auteur ! Et n'oublions pas que la présence d'un des directeurs au pupitre achevait de créer au profit de la direction actuelle une sorte de privilège, de brevet d'invention que personne n'entreprendra de lui disputer !

Fournir un travail au moins égal, pour ne pas avoir à supporter de comparaison écrasante, trouver une idée digne de rivaliser avec celle des galas wagnériens dirigés par Messager et savoir conserver à l'Opéra cette tenue mondaine, cette aristocratie indiscutable qui furent si parfaitement sauvegardées depuis six ans, tels sont les trois premiers articles que doit inscrire tout candidat sur sa profession de foi, pour se présenter devant l'opinion. Il y a de quoi faire réfléchir les plus courageux. Nous verrons bientôt ce que comptent faire ceux qui acceptent ce dangereux combat !

Pierre Lérys.

Çà et Là

ÉPIGRAPHE POUR LES MÉLODIES DE GABRIEL FAURÉ

Notre excellent confrère Robert Catteau nous adresse ce délicat poème que lui ont inspiré les mélodies de Gabriel Fauré. Nous sommes heureux de le mettre sous les yeux de nos lecteurs en ce moment où l'on fête le tendre génie de l'auteur de Pénelope.

Caresse languide des brises;
Parfums qui glissent par surprise
D'un vieux mur fleuri de jasmins;
Effeuillements sur les chemins
De pétales blancs et carmin;
Frissons de lumière pâlie
Où tremble en rayons si légers
Un soleil de mélancolie
Qu'on s'imagine voir neiger
La chevelure d'Ophélie;
Echo des lointains angélus
Tombés des clochers vermoulus;
Ondes sonores dont le flux
Raconte que là-bas l'air vibre
Au passage d'une heure libre;
Tressaillements frais des jets d'eau
Jaillis en humeur de conquête
Et qui perdent soudain la tête
De se sentir portés si haut;
Promenade des ombres lentes
Sur les terrasses vers le soir;
Crépusculaire nonchaloir
Des lierres aux vrilles tremblantes
Nouant leur étreinte dolente
A l'éclat des balustres blancs
Qui portent, chaudes à leur flanc,
Les roses pourpre d'Ispahan...
Parfums, jets d'eau, brise et pétales,
Lumière d'or et ciel d'opale,
Vous composez l'exquis décor
Que suggèrent les harmonies
Suaves des notes, unies
Dans l'enlacement d'un accord.
Parmi ces fleurs, le long des pentes
Au caprice léger du vent
Se courbant et se soulevant,
La mélodie enveloppante
Court, s'insinue et se poursuit,
Ranimant le lis qui se fane
Où s'aventure son déduit,
Avec l'aurore diaphane,
Mystérieuse avec la nuit,
Et souple comme une liane...

Robert Catteau

* * *

On trouvera dans les *Salons de* 1913, édités par l'Argus de la Presse, outre la revue des œuvres exposées, un précis de l'histoire des Salons depuis leur fondation, du à la plume de notre confrère, H. de Julliany.

* * *

Nous signalons à nos lecteurs l'intérêt tout particulier que présente l'*Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts* dont la 4me édition (1913) paraîtra à la fin de cette année.

Publié en un volume d'environ 580 pages, soigneusement imprimé sur beau papier, il contient plus de 25,000 adresses et une importante partie de renseignements divers.

Le très grand soin apporté à la composition et au tirage de cet ouvrage, le nombre, la variété et l'intérêt des renseignements qui y sont contenus, ont classé l'*Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts*, parmi les documents indispensables à tous les Amateurs, Collectionneurs, Bibliophiles, Artistes, Antiquaires, en un mot à toutes les personnes qui, par goût ou profession, s'occupent d'art ou de collection.

Société Française des Amis de la Musique

BUT DE LA SOCIÉTE

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE a pour but de grouper en une Grande Association tous ceux qui aiment la Musique, d'aider de la manière la plus générale, au développement de l'Art Musical en France et à sa diffusion à l'Etranger ; d'accorder son patronage et son appui à toute manifestation musicale digne d'intérêt, enfin de créer les moyens d'action nécessaires pour réaliser, à côté de son programme artistique, une Œuvre sociale, philanthropique et utilitaire qui ennoblisse ses efforts et justifie la mission qu'elle s'est proposée.

EXTRAIT DES STATUTS

Article 3.

La Société se compose de membres sociétaires, de membres donateurs, de membres bienfaiteurs et de membres d'honneur.

Les membres sociétaires, donateurs et bienfaiteurs devront être agréés par le Bureau.

Pour être membre sociétaire, il faut payer une cotisation annuelle de 20 francs.

La cotisation de 20 francs peut être rachetée par un versement unique de 500 francs.

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être membre bienfaiteur, il faut avoir versé en une fois une somme d'au moins 1000 francs.

Les Dames peuvent faire partie de l'Association. Elles sont éligibles à toutes les fonctions.

Article 4.

La qualité de membre de la Société se perd : 1° Par la démission. 2° Par la radiation prononcée par le Conseil d'administration pour non paiement des cotisations, après deux avis, ou pour motif grave.

Tout membre démissionnaire doit les cotisations échues et celles de l'année courante. (Loi du 1er juillet 1901, art. 4.)

N. B. — Les adhésions qui nous parviendraient pendant les deux derniers mois de l'année s'appliqueront à l'année suivante. Néanmoins, les nouveaux AMIS recevront immédiatement leur carte, et ils bénéficieront du service de la Revue mensuelle et de tous les avantages réservés à nos sociétaires.

Tous ceux qui, de près ou de loin, comme amateurs ou à titre professionnel, s'intéressent à l'art musical, doivent faire partie de la Société Française des AMIS DE LA MUSIQUE :

PARCE QUE LES AVANTAGES QUI LEUR SONT OFFERTS :

Service gratuit de la Revue Musicale S. I. M. dont l'abonnement est de 15 francs.
Réduction sur le prix des places de certains concerts symphoniques et de musique de chambre.
Remise spéciale sur achat de livres et de musique.
En certaines circonstances, réduction de prix sur les chemins de fer.
Prérogatives particulières, etc...

leur assureront plusieurs fois le remboursement de leur cotisation,

PARCE QU'ILS profiteront de privilèges spéciaux pendant la saison musicale à Paris,

PARCE QU'ILS seront conviés à des réunions privées réservées aux seuls membres de la Société (représentations, concerts, auditions, conférences, promenades etc.).

PARCE QU'ILS trouveront au siège de la Société les renseignements, les avis et l'appui qui leur manque bien souvent, en province surtout,

PARCE QUE l'union s'impose entre ceux qui estiment que la musique n'a pas, dans la vie de notre pays, le rôle et la place qu'elle doit et qu'elle peut avoir,

PARCE QU'ILS coopéreront à une œuvre à la fois artistique, sociale et philanthropique dont le succès immédiat a prouvé la nécessité le haut intérêt moral, et dont toute l'ambition — son Conseil d'Administration en est garant, — est de se montrer éclairée, indépendante, active et pratique.

* * *

Des nouvelles adhésions sont parvenues au Secrétaire Général de la Société. Ce sont par ordre d'inscription :

Membre Bienfaiteur : M. Pyrame Naville. *Membres Donateurs :* M. Gabriel Gaupillat. Les Etablissements Gaveau. M. Léon Tabet. Dr M. Schiller. *Membres Sociétaires :* Mme Pontalba Kulp. M. Georges Maxwell. M. Jean Naville. Mme M. Schiller. M. Kateneff.

La COMMISSION DE PROPAGANDE et la COMMISSION DE MUSIQUE se sont réunies dans le courant du mois de mai chez Monsieur Gustave Berly, Président.

La COMMISSION DE PROPAGANDE a confirmé le patronage accordé par la Société au " Festival Fanelli ", organisé par les soins de Madame Judith Gautier et a décidé de recommander tout particulièrement aux Sociétaires cette belle manifestation musicale.

Elle s'est ensuite occupée de la question de la décentralisation en Province.

Une correspondance a été engagée avec les grands centres de Province, dans le but de créer des branches filiales de la Société et d'accorder le patronage à certaines Sociétés Philharmoniques.

Il a été également décidé de donner une dernière réunion dans le courant du mois de juin.

* * *

La COMMISSION DE MUSIQUE s'est occupée de la question de la création d'un " Prix de Musique " que la Société décernerait chaque année ainsi que de la fondation d'une " Bibliothèque Musicale " pour venir en aide aux compositeurs peu fortunés ainsi qu'à certaines Sociétés Philharmoniques de Province.

Une réunion du Conseil d'Administration aura lieu dans le courant du mois de juin.

* * *

Une délégation de la Société s'est rendue à Vevey pour assister, du 18 au 21 mai au Festival donné en l'honneur du maître Camille Saint-Saëns avec le concours de l'illustre pianiste Paderewski et de Monsieur Gustave Doret.

Les artistes qui se sont fait entendre à ces belles fêtes musicales sont : Mesdames Félia Litvinne, Croiza, Maria Philippi, Messieurs Corpait et Froelich. Les chœurs mixtes de la Société Chorale de Vevey, ainsi que l'orchestre du Concert-Verein prenaient part également à ces concerts.

Les membres de la *Société Française des Amis de la Musique* ont été très touchés de l'accueil sympathique qu'ils ont trouvé à Vevey notamment de la part de Monsieur le Syndic Couvreu, l'organisateur de ce Festival qui a remporté le plus grand et le plus légitime succès.

* * *

Les membres de la Société se sont réunis, une dernière fois, avant les vacances, en un déjeuner, suivi d'une " Garden-Party, " qui a eu lieu le 24 juin courant, dans l'Ile du Bois de Boulogne.

Cette réunion a été extrêmement brillante et nos sociétaires ont eu la bonne surprise d'entendre, sous les ombrages, quelques artistes réputés, qui avaient bien voulu apporter, à cette réunion, leur sympathique concours.

On a fêté Madame Yvette Guilbert, qui a dit, avec l'art incomparable que l'on sait, quelques vieilles chansons françaises. Monsieur Warmbrodt, de l'Opéra, qu'on a trop rarement l'occasion d'applaudir, a chanté, avec un style superbe, des chants patriotiques suisses. Enfin, M. Georges Chepfer a réjoui l'assistance en disant quelques-unes de ses plus spirituelles chansons.

Le piano a été tenu successivement par Monsieur Raoul Pickaërt, Monsieur Verdeau et Monsieur Jesler.

Nous adressons à tous ces artistes, qui ont été la joie de cette fête champêtre, nos remerciements les plus émus.

Toutes les communications doivent être adressées au Secrétaire général de la Société,
29, *Rue La Boëtie*, 29

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

CONGRÈS DE 1914

SÉANCE DU 30 AVRIL 1913, AU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ATRS.

La séance est ouverte à 5 heures 3/4 sous la présidence de M. Louis Barthou, Président du Conseil, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.

Sont présents :

MM. Gabriel Astruc, A. Banès, Berly, Ad. Boschot, Broussan, Calvocoressi, Jean Chantavoine, Camille Chevillard, Collet, Henri Deutsch de la Meurthe, A. Dolmetsch, Ecorcheville, J. d'Estournelles de Constant, Henri Expert, René Gadave, Gastoué, Lucien Greilsamer, Emile et Vincent Isola, L. de la Laurencie, Gabriel Lefeuve, Charles Mutin, Peyrot, Poirée, Mme la Princesse de Polignac, MM. Prodhomme, Prunières, Henri Quittard, Théodore Reinach, Jacques Rouché, Julien Tiersot.

Se sont excusés :

MM. Couyba, Custot, Delanney, Halphen, Gabriel Pierné, Poirier de Narcay, Alexis Rostand.

M. le Président du Conseil fait connaître à l'assemblée qu'il est heureux de pouvoir la recevoir au Ministère de l'Instruction Publique. Il exprime le regret de ne pouvoir rester jusqu'à la fin de la séance en raison des nombreuses obligations qui lui incombent, mais il ne manquera pas, toutes les fois qu'il en aura la possibilité, de prêter sa collaboration et son appui en vue de l'organisation du Congrès.

M. Ecorcheville remercie M. le Président du Conseil de ce témoignage de bienveillance. Il attire ensuite l'attention de l'assemblée sur l'organisation financière du Congrès et de ses manifestations artistiques en s'appuyant sur l'exemple de Londres et de Vienne et en exprimant l'espoir d'une participation des pouvoirs publics et de la municipalité.

M. le Président du Conseil fait savoir qu'il interviendra bien volontiers, dans la mesure du possible pour faciliter la tâche des organisateurs. Il renouvelle ses regrets de ne pouvoir demeurer plus longtemps en séance et se retire, laissant à *M. Ecorcheville* le présidence de la réunion.

L'ordre du jour comporte, en premier lieu la constitution des comités du Congrès dont la composition définitive est arrêtée comme suit :

Président d'honneur : M. Henry ROUJON. *Président :* M. Louis BARTHOU, Président du

Conseil des Ministres. *Vice-Présidents :* M. Deutsch de la Meurthe, M. J. Ecorcheville et M. le Professeur Gariel. *Secrétaire général :* M. Jean Chantavoine.

Comité de patronage : M. le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts, M. le Vice-Recteur de l'Université de Paris, M. le Préfet de la Seine, M. le Président du Conseil Municipal de Paris, M. le Président du Conseil Général de la Seine, M. Henri Auriol, Député, M. d'Estournelles de Constant, M. Layus, Président du Cercle de la Librairie. M.M. G. Charpentier, Th. Dubois, G. Fauré, E. Paladilhe, C. Saint-Saëns, Ch.-M. Widor, de l'Institut, M.M. Bruneau, Debussy, Dukas. MM. Astruc, Messager et Broussan, A. Carré, E. et V. Isola, J. Rouché, C. Chevillard, G. Pierné, Mme la Princesse de Polignac, M. G. Berly, Président de la Société Française des Amis de la Musique, M. Coubya, ancien ministre, J. Roche, ancien ministre, F. Custot, F. Halphen, A. Rostand, E. d'Eichtal, Jacques Stern, Blondel, E. Gaveau, G. Lyon.

Il est procédé ensuite à la détermination des Sections d'organisation du Congrès et à la désignation de leurs présidents. Ces sections sont les suivantes :

Histoire Profane :	MM. Pirro, Tiersot, Michel Brenet ;
Histoire Religieuse :	M. Gastoué, Raugel ;
Esthétique :	MM. Dauriac, Poirée ;
Ethnologie et Exotisme :	MM. Laloy, Lefeuve ;
Instruments :	MM. Greilsamer, Mutin ;
Acoustique :	MM. Gariel, Gustave Lyon ;
Bibliographie :	MM. de la Laurencie, Expert ;
Théorie et Enseignement :	M. Maurice Emmanuel, Paul Vidal.

M. Théodore Reinach propose de donner au Congrès la dénomination de " Congrès d'histoire et de science musicales. " Cette proposition est approuvée et le Président signale que cette appellation est conforme à celle qui avait été adoptée jusqu'à ce jour.

L'ordre du jour comprend, en outre, l'étude des festivités qu'il y aura lieu d'organiser à l'occasion du Congrès. D'intéressantes propositions sont faites par *M. Gabriel Astruc*, et *M. Broussan*. Une discussion s'engage au cours de laquelle *MM. Théodore Reinach*, *Jacques Rouché*, *Calvocoressi Deutsch de la Meurthe* et d'*Estournelles de Constant* prennent successivement parole.

Une commission est nommée pour discuter ces projets. Elle se compose de M.M. Astruc, Broussan, Carré, Ecorcheville, d'Estournelles de Constant, E. et V. Isola, Théodore Reinach et J. Rouché. Elle se réunira à l'automne prochain.

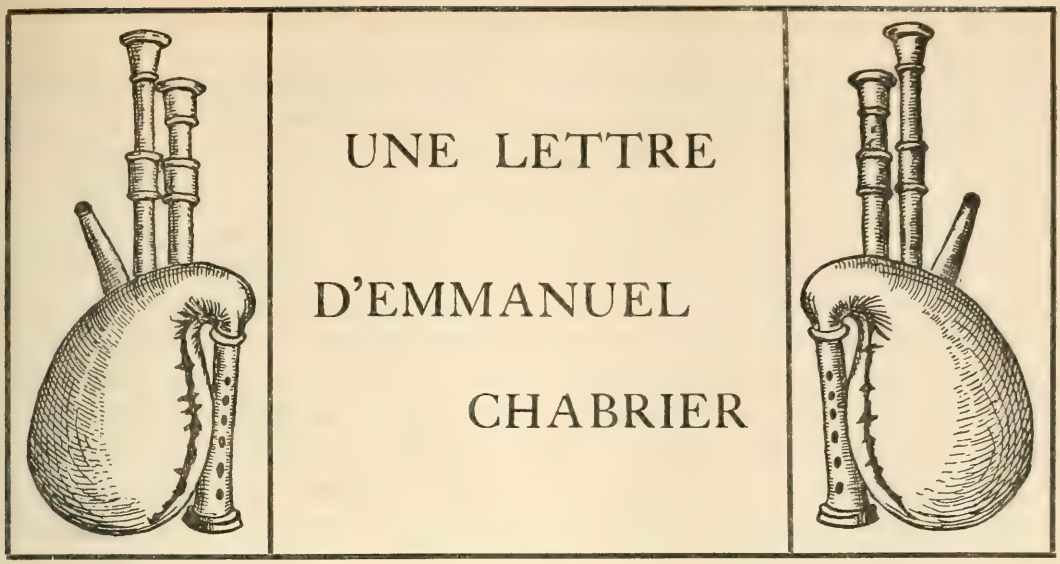
M. L. de La Laurencie présente l'idée, qui est adoptée, d'une exposition de la musique qui pourrait être limitée à une exposition de l'iconographie musicale française. M. L. de La Laurencie est chargé de mettre au point cette idée qui sera inscrite à l'ordre du jour de la prochaine réunion du Comité d'Organisation du Congrès.

La séance est levée à 7 heures.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant: MARCEL FREDET.

Imprimerie SAINTE CATHERINE, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique (Tél. 517).



UNE LETTRE D'EMMANUEL CHABRIER

Mont Dore, le 15 Août 1891.

Maman, tu recevras peut-être cette lettre en même temps que l'autre. Je veux te raconter les deux excursions que j'ai faites, car depuis quatre ou cinq jours, il fait un temps superbe, bleu partout, avec chaleur de 24 à 25 degrés. Ici les extrêmes se touchent. Avant hier, c. a. d. jeudi, Mme Abry et son fils, les Firmin étant partis dès le matin pour une autre ballade, Mme Abry, dis-je, cette année toujours malade, arriva vers trois heures, (j'étais en train de corriger des épreuves dans ma chambre), me dit que le temps était magnifique et qu'elle aurait été trés heureuse que je l'accompagne en promenade ; j'ai accepté avec d'autant plus d'empressement que je comprenais que cette dame voulait me rendre ma politesse, à moi, qui, sur sa demande à Joseph, lui avais fait de la musique chez le pharmacien, encore un homme aimable qui fait des remèdes pour rien. Nous voilà donc partis tous les trois, Mme Abry, son fils et moi ; ce fils a 14 ans, mais on lui en donnerait 18 ! Il fait déjà ses petits embarras et se croit un vrai personnage, un type fin de siècle des plus curieux. Le pays est *admirable* ; c'est moins imposant que Cauterets où l'on ne peut pas bouger sans se cogner contre une montagne de 3000 m. qui vous obture la vue, mais c'est suffisamment dramatique et surtout délicieux. Le Mont Dore se trouve naturellement dans la vallée, entouré de hautes montagnes qui toutes ont leurs noms, leurs petites légendes, leurs jolies

cascades, leurs vals d'enfer etc. etc. et dont la plus élevée est le Pic du Sancy, visible de partout quand il le veut bien, et dont on peut toute une après midi à pied faire l'ascension, mais il ne faut pas perdre de temps.

Mais n'anticipons pas. La calèche, montait, montait toujours ; et — c'est toujours d'avant hier que je parle — tout à coup, je me trouve en face d'un admirable panorama, qui m'est apparu d'autant plus beau que Mme Abry ne disait rien, voulant jouir de ma surprise. Oui, au sommet d'une côte, (pense que nous sommes là à 500 m. au dessus du niveau de de la mer), j'aperçois devant moi deux rochers immenses monter ainsi insensiblement, grandir, comme de gigantesques pyramides et faire comme deux sentinelles naturelles, gardant un paysage immense, à perte de vue, avec des mamelons, des collines, des accidents de terrain, et ces terrains de toutes couleurs jusqu'à l'horizon, violet, rose, ressemblant à des vagues ; tout ça, doré, rosé, violeté par un soleil ardent — je n'ai jamais rien vu de plus beau. — A six heures du soir, nous remontions au Mont Dore.

Mais c'est hier que j'ai fait la plus belle excursion : les Firmin — ou plutôt Firmin, (car Mme ne pense à rien ; elle grogne tout le temps et reste d'une nullité et d'une ignorance dérisoires), Firmin, voulant aller aussi me faire une politesse, insista tellement qu'hier, par un temps toujours magnifique, nous sommes partis à 7 heures du matin, (j'avais fait mon traitement, de quatre heures à 7 h. moins le quart,) pour St Nectaire. Il y avait dans le landau, Antoinette, les deux Firmin, le fils Abry et moi. Après quatre heures de marche, ou plutôt de montées implacables, d'une longueur de 15 à 16 kilom. et une heure de descente, nous arrivions vers onze heures au château de Murols ; je vais y venir, mais laisse-moi te dire que ces montagnes, que la voiture était forcée de contourner, changeaient à chaque instant d'aspect et que conséquemment le paysage se renouvelait constamment ; on trottait à des hauteurs prodigieuses avec de la montagne à sa gauche, du précipice à sa droite, puis on redescendait des 3 et 400 mètres en faisant des zig-zags, de lacets avec accompagnements de cascades, de petits gaves endiablés, de bois de sapins se ruant les uns sur les autres et semblant dégringoler, *je ne savais plus où j'en étais ;* je t'assure que je n'ai jamais rien vu de plus beau ; et tout le temps, je gueulais : ah, si ma chtite était là ; ah, si ma chtite était là ! cochon d'argent ! cochon d'argent ! Tu te serais positivement pâmée, ma mie et

j'étais, quoique si heureux de ce spectacle, malheureux d'une immense joie que tu ne partageais pas ! Enfin, ne m'en veuille pas trop, mon petit Louloulou.

Enfin, nous sommes à ce château, ou plutôt au pied du château de Murols. Murols est un très propre petit village au bord d'un lac bordé naturellement par les montagnes, (car tous ces lacs sont plantés là à des hauteurs énormes) ; et ce lac était si calme, on voyait jusqu'au fond. Enfin, nous sommes grimpés à ce château, en ruines absolument, mais extraordinairement intéressant. Il date de 1350 ; il appartenait à deux familles, les Murols et les d'Estaing ; on a mis deux cents ans à le construire, et la Révolution dix minutes à le démolir ; le château est de proportions immenses, mais il ne reste que des vestiges de pont-levis, de mâchicoulis, de fenètres ; cependant, en pénétrant dans l'intérieur, il y a encore des bouts de colonnes dorées et des dessus de portes ou de cheminées colorées attestant la magnificence intérieure de cette demeure ; il y a une poterne tout en haut et je te laisse à penser quelle peut être la vue *abracadabrante* que l'on a de là. Enfin, ce que le château, avec son énorme et déchiquetée carcasse donne encore à merveille l'idée de ce qu'il était aux temps féodaux, surtout les combats acceptés et livrés, les trous par où les archers jetaient de l'huile bouillante et des tas de cochonneries sur les arbalétriers placés en bas ; enfin, tout le remue-ménage idiot que tu as du voir dans les drames historiques à la porte St Martin, quand tu étais petite et moi aussi. — Après avoir donné la pièce à une vieille femme de l'époque, qui nous expliquait tout pêle mêle, nous sommes dégringolés à Murols où le landau et nous avons repris la route de St Nectaire où nous arrivions à Midi un quart avec le ventre dans les talons.

Je vais voir la fête du 15 août ; bals d'enfants, course aux canards, imbécillités. Ce que je cherche, c'est des paysans qui dansent, et je ne les ai pas trouvés. Ça n'a pas le chic de la Bamboula comme amusement.

A St. Nectaire — c'est une station thermale très réputée dans le pays pour la scrofule et les maladies des femmes — il n'y a que fort peu de monde et dix femmes ou jeunes filles, jaunes, blêmes, avec de grosses lèvres vertes et des mains moites ; tu vois ça d'ici. Dix femmes pour un goutteux, un goitreux ou un teigneux. Toute ma vie, naturellement, j'ai entendu parler de St. Nectaire, mais c'est sans grand avenir, parce que pour y arriver, ce sont des chemins terribles, quoiqu'admirables (puisque

nous les parcourons pour cela) et le jeu n'en vaudrait pas la chandelle ; mais comme situation, c'est abasourdissant ! Il y a la vieille église romane très intéressante, huchée depuis des siècles sur une montagne de 100 mètres (au-dessus du village) en plein milieu dudit village. On y arrive par une rampe très douce. L'intérieur est fort bien conservé, mais, ces églises romanes, c'est de la pierre, rien que de la pierre : il n'y a pas le plus léger ornement pour blaguer. Tu penses si j'ai voulu voir le Curé qui ne s'est pas fait attendre et a amené vivement sa face réjouie de brave prêtre. C'est un bon homme dans mes prix. Il était d'un petit canton tout près d'Ambert. Il m'a demandé mon nom et au bout de cinq minutes nous bavardions comme deux pies. Il disait : comme vous êtes bien un enfant du pays. Vous êtes un brave chevalier de la légion d'honneur ! ! ! C'est superbe. Bref, il m'a collé un bouquin sur la basilique de St. Nectaire, il a mis son pataraphe en tête du volume, ce dont il grillait d'envie, et je lui ai glissé dans sa vieille main de compatriote 2 francs pour ses pauvres. Il m'aurait canonisé ! Les Firmin étaient ahuris de voir comment j'empaumais un prêtre dans les cinq minutes. Nous sommes redescendus et nous n'avons pas voulu faire le grand tour pour redescendre à l'hôtel ; alors, pour nous raccourcir, il a fallu descendre une colline très raide de 150 à 200 mètres, et j'ai l'honneur de t'apprendre que je me suis tiré d'affaire d'une manière épatante. Antoinette, retroussée jusqu'à mi-jambe, ainsi que Marguerite, ne pouvait pas en sortir, d'autant plus qu'elles étaient génées par ce sacré petit Abry qui n'a pas quinze ans, mais qui est intelligent comme un singe, et les regardait, tournaillait autour des chtites, en quète d'un bout de mollet, d'une jarretière à ramasser ; le petit bougre les embêtait ferme et on ne pouvait pas les empêcher de rire ! Firmin voulait descendre debout, glissait, s'étalait, reglissait en se relevant et n'en sortait pas. *Moi*, j'ai mesuré de suite ce que j'avais à faire : serai-je ainsi à la montée, je n'en sais rien, mais à la descente, je suis de premier ordre : je me suis tout bonnement foutu le cul par terre ; le gazon était sec et chaud, je ne m'offrais pas trop à la pente, en me tenant de travers ; et avec mon bras droit, je poussais mon corps devant moi, et quand je voyais que je pouvais aller trop loin, en me retenant au gazon, je me redressais, voyais de quel côté je devais obliquer et crac, je me refourrais sur mon derrière et me voilà rouli-roulant. Bref, je suis arrivé très chiquement en escaladant quelques gros rochers, jusqu'au bord de la route, sans jamais me retourner — mais ils

étaient encore assez loin de moi. En arrivant sur la grand route, des personnes que je ne connais pas, mais qui m'ont paru fort distinguées, m'ont chaudement félicité. Enfin, la Smalah s'est reformée, et nous sommes arrivés à l'hôtel où nous avions laissé nos affaires, car la chaleur était accablante, (nous étions, il y a huit jours au dessous de zéro). J'ai joué quelques rocamboles sur le clavecin du salon de compagnie, devant trois dames laides et sur le retour, quelques demoiselles en saindoux, et un jeune collégien qui avait des lèvres comme des rebords de pot de chambre et qui riait, le salaud, en découvrant une horrible mâchoire de gorille, avec d'énormes dents de cheval et des gencives sanguinolentes. J'ai connu deux hures dans ce genre là, celle de Dujardin, et celle de Godard. Ça fait la troisième et ça fait assez. Après, quelques tournées de limonade qui ont fait soudain beaucoup d'effet à ces dames ; — T'ai je dit que Firmin a payé tout le temps ; que chaque fois que je faisais mine de vouloir payer, il me foutait mon porte monnaie par terre, par drôlerie. Du reste, excessivement attentionné, gentil, aux petits soins pour moi ; il est très correct et plein de cœur. J'aurai un tas de choses à te raconter, mais je préfère ne pas les écrire. Ce sera pour quand nous serons tous les deux.

Enfin, les deux chevaux font tinter leurs grelots, nous montons en voiture et nous voilà partis — nous sommes revenus par le même chemin, en contournant les mêmes montagnes énormes ; au pas les longues montées, au large trot les descentes. Nous avons admiré à nouveau les admirables panoramas de ce beau pays, (je t'assure, sans blague, tu n'aurais pas démarré de t'extasier, de 7 heures du matin à 8 heures du soir) après nous être entourés tous dans nos manteaux, car la fraîcheur arrivait, mais si doucement, mais elle vous apportait à sentir de si exquis parfums de foins coupés et ces parfums semblaient venir du large, comme en mer, tant c'était puissant, pénétrant, enfin, c'était toute la transpiration de cette chaude journée qui nous enveloppait : il n'y a pas à dire, c'était une impression délicieuse ; et, sur ces versants de montagnes, dont nous quittions l'une pour en retrouver une autre encore ; tandis que le soir tombait on voyait, d'immenses troupeaux de génisses, presque toutes couleur acajou qui, de la haute cime et décrivant des cercles capricieux, dévalaient jusqu'à la base de la montagne. On entendait, comme de très loin, la musique de leurs clochettes au cou, qui ont toutes le même son, et titinnabulaient avec de petits rythmes mystérieux,

puis des appels de bergers et de chèvres, éperdus, parcourant ces immenses nappes arrosées de gazon d'un vert plus sombre, car le soir tombait encore. Et la petite voiture roulante du berger, tout en bois blanc, les roues pleines, que les bœufs poussent et dans laquelle il couche, le vieux ou le jeune berger, dans les étoiles ou les tempêtes, mais toujours immuable, immobile dans sa grande limousine, toujours silencieux, regardant quoi ? des choses admirables : c'est un veinard. Et il couche là, le petit berger ou le vieux, pendant des huit ou dix jours de suite avec son immense troupeau. En voilà un qui ne reçoit pas l'*Echo de Paris*, mais il est de par le Destin abonné à la contemplation des spectacles toujours renouvelés de la marche du temps; et vrai ! quand on a vu de si belles choses, on ne peut qu'envier des gens, qui, n'ayant ni préoccupations ni soucis, ne connaissant qu'une vie invariablement la même, peuvent regarder ça ! ils sont heureux, c'est inévitable. *Mais voila* !!!!!!! et enfin, il y a l'hiver, avec 40 à 45 pieds de neige partout. Impossible de faire nulle trace, nul voyage, rien ; la maison, la masure, le toit de chaume y compris la petite voiture de berger, tout ça dort d'un implacable sommeil de dix mois ; sans sortir. Malheur à qui sortirait ; il ne s'y reconnaitrait plus à 20 pas de sa maison et les longues et dangereuses routes sont semées de croix, c'est un voyageur égaré qui est mort là, enveloppé par un tourbillon de neige, roulé là dedans comme une cigarette et lancé au loin. Un petit trou blanc où il s'enfonce ; de la neige encore pour boucher le petit trou blanc et c'est fini...

En voilà des affaires, dirait la mère Tonnelier qui se fout du style roman et d'un chien de berger comme — ah, et les chiens de la mère Gatien, et le serin, dont tu m'as parlé un jour. Comment, Maman, nous avons un serin ? déjà cordonnier.

Ah, tu diras à Marcel que quand on cautérise une femme du monde ou la dernière des fripouilles, c'est toujours la même orthographe, on cautérise, on ne *cotérise* pas. Je crois inutile d'ajouter que le Cautère s'écrit avec au. Remercie-le de sa lettre qui m'a fait plaisir ; qu'il continue à s'intéresser aux choses sérieuses ; il faut en finir avec ce travail implacable ; il n'est pas au bout de ses peines, ni moi non plus ; mais j'ai 33 ans de plus que lui et je commence à m'exaspérer que mon tour ne finisse jamais.

Demain dimanche, déjeûner avec Lamoureux à la Bourboule, car la pauvre Mme Lamoureux était venue me voir hier au Mont Dore avec

Miss Picot et Charlot, et j'ai raté sa visite puisque je me pâmais à St. Nectaire.

Après demain, détails.

J'espère que tu peux te coller un petit cognac pour faire passer tout cela.

A vous tous, ah mon Dieu ! je t'embrasse bien, ma petite femme !

Le loup Emmanuel.

CE QUE DISENT LES DANSES DU PRINCE IGOR

Il est humain qu'on soit rassasié de ce qu'on a goûté avec le plus de délices ; et il est bien sûr que nous nous lasserons un jour des ballets russes. Mais, je l'avoue, la plupart m'ont semblé cette année encore inépuisables en beautés et en leçons. Je voudrais même noter ici brièvement ce que l'un de ces spectacles, revu avec un enthousiasme aussi fervent que la première fois, m'a raconté dans sa langue merveilleuse de sons et de gestes.

Qu'on hésite à choisir entre trois ou quatre de ces chefs-d'œuvre, je le conçois ; mais, pour moi, mon choix a été fait dès la première année. Sans doute *Schéhérazade* joint la volupté au meurtre, en un bouquet idéal que noue l'écharpe de la plus langoureuse et fière musique. — Sans doute, *L'Oiseau de Feu*, ce conte de nourrice moscovite du grand musicien qu'est Igor Stravinsky, évapore, avec un fort parfum oriental, toute l'essence poétique de notre *Belle au Bois Dormant*, que nous envoient par bouffées les palpitations prisonnières de l'adorable Karsavina, oiseau femme aux bras plus souples que des ailes. Sans doute, *Le Spectre de la Rose*, concis et plein comme un poème de notre Gautier qui l'a inspiré, apporte dans l'infini sensuel de l'Orient une sorte de brève perfection,

(dirai-je latine), tandis que *Petrouchka* nous offre, dans une espèce de Boilly slave, ce paradoxe exquis : de la Comédie italienne russifiée. — Je viens de citer, à mon avis, les plus belles réalisations des ballets russes. Mais les *Danses du Prince Igor* les dépassent par une primitivité ardente et triste qui va aux profondeurs de l'être.

Ç'a été, dans la révélation de ces spectacles, une révélation particulière. Je me rappelle, voici quelques années, quand le rideau baissa pour la première fois sur l'harmonieux désordre immobilisé : il y avait une sorte de gratitude émerveillée dans l'acclamation. Dire qu'avec quelques corps agités en cadence sur quelques accords de cuivres, de cordes et de bois, on pouvait faire une telle beauté, si évidente, si immédiate, et si universelle !

La musique de ces danses, d'abord, est admirable. Elle a toute la mélancolie sauvage des horizons petits-russiens, et tout le déchaînement d'une fantasia cosaque. C'est une ligne droite sur laquelle monte une flamme. Et le rythme y est quelque chose d'*élémental*. Il naît de plus loin que le cerveau du musicien, du profond d'une race où il a été scandé par les choses mêmes. On sent qu'à ce rythme ont collaboré le galop des chevaux domptés sur l'herbe rare de la prairie et les secousses des spasmes amoureux sous les étoiles. Et là-dessus flotte, comme une gaze qu'on balance, l'ondulation orientale, la morbidesse délicieuse et voluptueuse des slaves.

Mais cette musique déjà admirable, la danse la sublime ; elle en prend les thèmes comme des tremplins d'or ; là où les autres arts, harmonie et plastique, arrivaient — elle en bondit.

Quand, après les nostalgiques cantilènes des femmes, tristes comme le steppe au crépuscule, les hommes, s'avançent en horde bariolée, arcs en mains, et commencent à trépigner du délire pyrrhique ; quand les lignes de leur ballet guerrier s'entrecroisent, se recoupent, et se confondent, et que de temps en temps leur masse multicolore lance et darde, dirait-on, son chef plus agile, dans un geste de joie frénétique vers le ciel qui est presque un geste d'obsécration ; quand tous ensemble ils frappent de la corne de leurs arcs la terre natale comme pour en faire jaillir la Force latente, puis d'une flèche invisible que l'on suit dans les frises, visent le firmament inconnu où se cache leur Dieu, — c'est vraiment, de tous ces corps unanimement possédés du même génie, l'Ame originelle d'un peuple qui se dégage. On évoque, plus loin que la Russie d'aujourd'hui, d'où ces danseurs

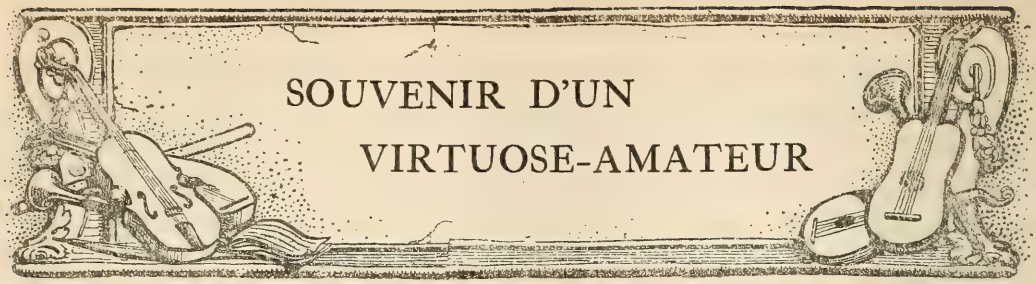
nous sont venus, plus loin que la Polovtsie où se passe le drame d'où elles sont tirées, on évoque la Scythie même, la lointaine Scythie, la Scythie barbare et merveilleuse, et par où la danse russe rejoint l'orchestique grecque. Oui, à Tomes, au bord de l'Ister, Ovide nourri du lait des juments a dû entendre ces mélopées et assister à ces jeux de guerre, auprès des foyers fumants sur la plaine horizontale, par les premiers jours de printemps où la tristesse âpre de l'hiver fond en langueur et en folie. Et ces femmes qui tournent sur elles-mêmes, leurs pieds bottés de courtes bottes rouges, elles ont déchiré jadis Orphée aux rives de l'Hèbre: un peu de son sang apollinien leur en est sans doute resté aux doigts, et c'est ce sang sacré qui, insinué dans leurs veines, cadence encore leurs pas sauvages et les ordonne en beauté. Mais surtout dans la strette finale, dans cette espèce de charge par rangs renaissante et triplée (invention admirable de M. Fokine), lorsque tous les danseurs se jettent en bondissant vers les spectateurs, c'est du fond des temps qu'ils semblent se précipiter en une migration soudaine, avec leurs femmes, avec leurs armes, avec, invisibles autour d'eux mais que l'on imagine, leurs animaux et leurs tentes de cuir et leurs chariots aux roues massives; et lorsque ils s'arrêtent à la rampe en haletant et en nous regardant, ce sont deux moments de l'humanité qui se confrontent...

* * *

Danse, fête des gestes et des attitudes, gloire du mouvement, fonctionnement instantané et parfait des muscles innombrables, instant les plus beaux avec la minute de l'amour de cette périssable chair humaine, équilibre trouvé, rompu, repris, comme l'histoire des hommes et peut-être celle des mondes ; — danse, transfiguration physique, extase du corps — danse que tous les poètes ont aimée, devinant en toi par un sûr instinct la sœur charnelle de la poésie, — tu es venue nous faire souvenir, en dépit de tous les mots pédants, que l'art est une chose très simple, très primitive, enfantine même, et que c'est de cela qu'est faite sa puissance. Sois-en remerciée ! Et vous en particulier, merveilleuses Danses du Prince Igor, vous ne nous avez pas seulement charmés, et, davantage, émus ; vous avez augmenté l'idée que nous avions du pays d'où vous venez. Vous nous avez fait sentir combien les Russes sont vraiment un peuple jeune, et quel avenir immense ils ont devant eux,

immense comme leur pays sur la carte. Affleurant à peine de la barbarie et déjà raffinés, rustres en bas, presque morbides en haut, ils nous font penser au XVIe siècle français, aux Valois grossiers et artistes, mangeant avec leurs doigts et cousus de perles. Ils ont encore devant eux tout ce que nous avons derrière nous, la lente ascension vers la perfection, la maturation de leur jeune génie encore vert, le classicisme. Mais déjà leurs coups d'essai révèlent un grand peuple aux virtualités infinies. Danses, vous êtes l'avant-printemps d'une nation qui a déjà commencé à nous donner dans la musique, ce premier chant de toutes les races, et dans les lettres, leur second aveu, un art absolument original. Et même — qu'on ne s'étonne pas de cette idée : pour qui essaie de voir de haut, tout se répond dans le génie d'un peuple, et d'ailleurs, il n'y a ni haut ni bas dans les âmes pas plus que dans le ciel, — ces danses révèlent de telles puissances vierges de douleur et de joies, une telle vitalité, une telle naïveté, une telle *foi*, en un mot, qu'on peut se demander même si le peuple qui s'exprime en elles ne possède pas le secret de cette auguste ingénuité qui crée le Divin, et ne sera pas apte à lui donner, un jour, la forme nouvelle que vont réclamer nos races plus anciennes, en nos temps déjà trop mûrs sur l'arbre du destin.

FERNAND GREGH.



SOUVENIR D'UN VIRTUOSE-AMATEUR

C'est un instrument un peu magique que le violon. Dans son corps exigu, mais de proportions parfaites, habitent des voix diverses et merveilleuses. Il est à lui seul, par le génie des luthiers italiens, sous les doigts et l'archet du virtuose vainqueur, un quatuor aux timbres différenciés ; il évoque aussi le son de la flûte et du hautbois. La polyphonie, que ne tolère guère le violoncelle, lui est permise. Sébastien Bach put lui confier des fugues et sa grande chaconne. Il a une âme qui épouse celle de l'exécutant. Il se laisse caresser par elle et lui rend la caresse. C'est le plus vivant de tous les instruments ; c'en est aussi le plus tendre et le plus ombrageux. Il ne se livre qu'à celui qui, épris de lui passionnément, sut d'abord le maîtriser. Il déteste l'artiste médiocre, et grince à son appel. C'est un aristocrate. Il ne servira que le plus digne, mais pour en faire un roi.

* * *

Comment il m'arriva, destiné aux lettres, mais également acquis à la musique, de pratiquer avec zèle l'étude du violon, cela est une autre histoire, et je ne voudrais ici que simplement retracer quelques souvenirs d'un littérateur qui fit vibrer la chanterelle.

Tout jeune homme, en possession d'un certain mécanisme, indispensable en l'occurence, j'eus l'heur d'être pendant un an élève de Joachim, élève qui avait tout à apprendre, mais élève privilégié, car en dehors de la " Hochschule " de Berlin, où il professait, Joachim me recevait dans l'intimité.

Joachim avait alors 55 ans. Il n'était plus le pur virtuose, il n'était pas encore uniquement le chef de quatuor, que Paris entendit dans ses dernières années, admirable, mais sujet à des défaillances. Il était le " musicien " avant tout, mais sa maîtrise restait absolue, et il méritait

d'être appelé " le roi des violonistes ". Elevé dans l'entourage de Mendelssohn, sa culture était considérable et ne se limitait point à la musique. Volontiers citait-il Montaigne dans le texte et prouvait-il avoir étudié de solides auteurs. Néanmoins, il est probable que l'influence exercée sur lui par Mendelssohn ne fut pas entièrement heureuse : elle contribua à rétrécir son horizon musical, à développer en lui un certain pédantisme. A Berlin, il était celui qui opposait la tradition classique aux novateurs, Brahms à Wagner; et de la " Hochschule " qu'il dirigeait, il avait fait, avec la complicité du bachiste Philippe Spitta, la citadelle des réactionnaires. Il vouait également au désuet Spohr un culte fâcheux qu'il imposait à ses élèves. A part cela, son enseignement s'avérait supérieur, son exécution magistrale témoignait d'une compréhension approfondie et scrupuleuse de l'œuvre qu'il interprétait. Comme il s'identifiait avec la pensée du compositeur, s'interdisant d'y projeter sa propre personnalité, maintes fois on lui reprocha de la froideur. Au vrai, il saturait de sa sensibilité un ensemble, mais évitait qu'elle débordât brusquement. C'était un principe chez lui, et qu'il enseignait à ses élèves. " Beaucoup de tempérament, disait-il à tel d'entre eux, mais cela est tout extérieur. Vous jouez avec vos nerfs, et non avec votre pensée. Répartissez également votre âme, occupez-vous pieusement de l'ensemble au lieu de briller dans le passage qui vous séduit particulièrement. " Et de fait, d'un archet émotif il donnait à chaque détail son exacte valeur. Aussi, comme professeur, il était redoutable. Un passage, en apparence insignifiant, il le faisait inlassablement répéter. " Du rythme !... " intimait-il. Et ce mot de *rythme* revenait à chaque instant sur ses lèvres, y revêtant une énorme signification. Puis c'était l'accent, l'intonation, la nuance, la compréhension musicale, tout un enseignement méticuleux, où, je le crains, les médiocres trouvaient mieux leur profit que les natures douées d'originalité. Celle-ci, il semblait que Joachim cherchât à l'étouffer, comme contraire à une rigoureuse interprétation musicale. Et si les élèves qu'il forma entièrement furent bons, il n'en est pas d'extraordinaires.

Et pourtant, son exemple fascinait. Car, malgré tout, il était exceptionnel. Son coup d'archet, d'une facilité, d'une souplesse, dirai-je d'une prodigieuse longueur, émerveillait. Sa main gauche se jouait des difficultés. Aussi put-il composer un concerto, dit hongrois, le plus long qui existe, que lui seul a jamais su rendre convenablement. Par contre, le bibelot de

virtuose n'était pas son fait. Il lui manquait cette fantaisie, cette grâce qui d'un Sarasate faisait un charmeur dans le difficile et le menu.

De haute stature, large d'épaules, sérieux, imposant, immobile de corps, il officiait en public. Les musiciens étaient des dieux que prêchait son stradivari. Il ne songeait pas à son succès personnel. Il voulait persuader l'auditeur. Il lui arrivait de le subjuguer. Le concerto de Beethoven, qu'il compliqua de formidables cadences, la chaconne de Bach, le prélude en mi-majeur du même maître, le concerto en la de Viotti, celui de Mozart, il les faisait jaillir dans une incomparable pureté, cristalline et sonore.

Il traitait la musique en amoureux qui a pénétré tous les mystères d'une maîtresse compliquée, et l'adorant, la respecte. J'oserai dire qu'il la respectait parfois trop.

A certains moments où, dans le particulier, il se livrait, superposant son âme à celle du compositeur, il émouvait de façon plus humaine, son archet entrait en plein cœur, au lieu de n'attaquer que le cerveau. Ce fut le plus probe des virtuoses violonistes, celui dont l'exemple nous délivra de la virtuosité pour elle-même, et s'il en est de plus passionnants, il n'en fut pas de meilleur.

Pour montrer avec quelle conscience bienveillante il s'acquittait de sa tâche d'instructeur, je transcris ici, en la traduisant, une lettre qu'il m'écrivit, alors que tout jeune homme, je sollicitais son appui et ses conseils.

Friedrich-Wilhelmstrasse, 5
8 Juillet 1885.

Cher monsieur Scheffer,

Comme vous, je commence par m'excuser, d'abord de ne pas vous répondre dans votre langue ; mais avant tout d'avoir laissé s'écouler trois semaines avant de répondre à vos lignes. Dans l'intervalle, vous avez allumé en moi des charbons ardents par votre télégramme et celui de vos chers parents, à l'occasion de mon anniversaire, télégramme qui m'a causé une grande joie, et dont je vous remercie, vous et les vôtres, de tout cœur.

Cette semaine, j'ai été extrêmement occupé, par deux grandes représentations de la *Hochschule* (l'une, théâtrale, avec le 2me acte du Tell de Rossini, le 2me du Vaisseau fantôme, et le 2me des Noces de Figaro ; l'autre, en l'honneur de Weber, avec ses compositions). De plus, j'avais à prendre part, comme chef d'orchestre et compositeur, à l'Exposition artistique et à une fête d'art. A présent, je vais réfléchir à exaucer votre vœu concernant Schumann. Je comprends que le travail

en question vous soit agréable et utile, et je veux vous y aider. D'abord, j'écrirai à Mme Clara Schumann, qui actuellement réside à Franzensbad (Bohème, et lui dire que je reconnais en vous l'amour nécessaire et les capacités pour approfondir votre tâche.[1] Voulez-vous ensuite vous-même lui écrire ? Car je ne me représente pas bien l'aide que vous attendez d'elle dans votre projet. Je doute qu'elle veuille mettre à votre disposition des manuscrits inédits, puisque, notoirement, elle a dans l'idée de publier elle-même, en leur temps, les lettres de Schumann. L'adresse de Mme Schumann sera, la semaine prochaine : *Franzensbad*, *Autriche*. Connaissez-vous l'article de Spitta sur Schumann, Grove's Dictionnary ? Il est excellent ! De même le livre de Jansen sur les " Davidsbündler ". Votre article sur la " vie musicale à Paris " m'a beaucoup intéressé, et de même votre composition. Mais cette dernière me fait trop entrevoir qu'il vous faut avant tout " piocher " sans répit l'étude de la composition musicale. L'harmonie et la conduite des voix laissent trop à désirer. Des théories esthétiques sont insuffisantes pour exercer une action durable en tant que critique d'art... Pardonnez-moi cet avis amical, et dites-moi bientôt que vous le prenez à cœur.

Votre très sincèrement dévoué

JOSEPH JOACHIM.

* * *

Par le moyen de la toute-puissante musique, il me fut permis, quelques années plus tard, à Moscou, de pénétrer dans l'intimité de Léon Tolstoy.

En 1886, Léon Tolstoy se trouvait au début de sa carrière apostolique, mais l'art l'intéressait encore. Il habitait Hamonitchevsky-peréoulok une maison assez vaste, ou il occupait, au rez-de-chaussée, une chambre fort nue dans laquelle un établi de bottier voisinait avec la table de travail. Mais, de sa large stature, Tolstoy emplissait, magnifiait la chambre, et, costumé en paysan, il était tout-à-fait grand-seigneur de maintien, la physionomie empreinte d'une sorte de bonté chagrine, un peu distante, un peu méfiante. Sans doute, et pour cause, présenté par des parents à moi, amis de sa famille, ne me confondit-il pas avec les importuns reporters habituels. Ma jeunesse émue, inexpérimentée, put le toucher, car il se dérida, et la conversation s'engagea, paternelle de sa part, timide de la mienne. Mais lorsqu'il apprit que j'étais musicien, voire violoniste, toute sa bienveillance me fut acquise. Et j'entends encore l'inflexion persuasive de sa voix :

[1] Il s'agissait d'un article sur Schumann.

— Oh, moi qui ne vais jamais à la salle de concerts, où l'on me contraint d'écouter auprès de choses que j'aime, des choses que je n'aime pas, voudriez-vous faire un peu de musique, chez moi, pour moi ?

Si, ravi, j'acquiesçai à la proposition, j'en fus aussitôt récompensé. Tolstoy me conduisit aux appartements supérieurs pour me présenter à la comtesse, sa femme, à ses enfants. Or, sitôt qu'on vous admet, il n'est point d'accueil plus cordial qu'en Russie. L'atmosphère est immédiatement familiale et sympathique, et c'est un des souvenirs qui m'émeuvent, cette station dans les salons hospitaliers de l'homme simple et illustre, et la bonne grâce de tous ceux qui l'entouraient.

Peu de peuples sont sensibles à la musique comme les Russes. Leur âme est une harpe éolienne qui vibre, non sans mélancolie. Ils subissent la volupté des sons comme une douleur raffinée, sans s'en cacher et sans raisonner. Leur exaltation se manifeste sans vergogne aux endroits pathétiques par des larmes et le grand artiste exécutant est leur idole. Différence de race : en France, l'idole c'est le cabotin, en Espagne, le matador, en Allemagne, le porte-sabre...

Les portes du salon restées grandes ouvertes, le personnel, en pittoresque costume petit-russien, se pressait sur le palier et, par interjections attendries, approuvait, tandis que piano et violon mariaient leurs harmonies. Tolstoy, lui, s'enfiévrait. Appuyé sur une canne qu'exigeaient ses rhumatismes, il arpentait, dans les intervalles de silence, la pièce, énonçait ses prédilections : Haydn, Mozart, Weber, Chopin, déclarant en passant l'opéra chose absurde et Wagner le comble du ridicule : " La musique de Wagner plonge dans un malaise général. Il débute par une réminiscence, puis la mélodie disparaît, reparaît comme pour vous taquiner. Il vous donne la mélodie, puis vous la retire. L'idée de Wagner est puérile de faire d'un conte de fées un drame. C'est comme si un sculpteur se proposait de dresser la statue de Pouchkine sur un rocher et de grouper sur les gradins les fantômes en pierre de ses œuvres. " [1]

Mais nous vînmes à exécuter la neuvième Sonate de Beethoven, celle à Kreutzer, et les variations de l'andante le firent pleurer. Il voulut s'asseoir au piano, accompager le thème ; ses doigts inhabiles s'y refusaient, et son obstination était touchante. Je ne sais à propos de quel

[1] Transcrit littéralement de mon carnet de notes. Je pourrais multiplier des citations analogues, mais Tolstoy ayant ultérieurement, hélas, développé ses invariables idées sur l'art, mes notes sembleraient des redites.

compositeur il émit : " La musique moderne est trop passionnée, elle n'est pas chaste. " Mais il n'oublia point cet aphorisme, et l'amalgamant assez étrangement à la sublime sonate, il écrivit peu de temps plus tard, son roman : " *La Sonate à Kreutzer.* "

* * *

Une faveur du sort — fut-ce essentiellement une faveur ? — me promut à l'âge de vingt-trois ans au poste de secrétaire particulier de S. M. la reine Elisabeth de Roumanie. De mes fonctions, ce n'est pas ici le lieu de parler, mais, il peut être intéressant de montrer la reine musicienne, élève véhémente de Rubinstein et artiste, à la manière allemande.

Carmen Sylva avait alors passé la quarantaine. Pour la France, elle était l'auteur des " Pensées d'une reine ", pour l'Allemagne, elle était romancière et poète lyrique et dramatique, aux yeux de l'Europe, elle portait deux couronnes interchangeables, l'une décernée par les muses, l'autre imposée par son époux et souverain. Elle était peintre et enluminait inlassablement un missel destiné à l'église historique de Curtea d'Ardgesch, restaurée à la manière de Viollet-le-Duc par M. Leconte du Nouy. On savait moins dans le public qu'elle pratiquait le chant et le piano, si les artistes n'égnoraient pas qu'ils avaient en elle une protectrice avertie.

La première fois qu'elle me demanda — car d'une exquise bonté elle *demandait* avec une grâce particulière — de l'accompagner au piano, avouerai-je mon appréhension ? Ça risquait de marcher très mal, et avec une majesté, l'étiquette exige de ne s'exprimer, quoiqu'on en ait, que par des formules laudatives.... Oh, je dirai tout de suite que je fût bien vite rassuré, et que dès les premières mesures, les âmes furent à l'unisson, Bach fut magistralement interprété par la souveraine. A vrai dire, j'avais été prévenu par une amie de la reine, feue la princesse Hélène Bibesco, elle-même exécutante remarquable, que Carmen Sylva, méritait l'admiration pour sa culture et sa nature musicales. Mais, véritablement, l'éloge n'était pas une flatterie.

Deux pianos à queue occupaient le grand salon sévère, orné de tableaux anciens, recevant le jour d'en haut, communiquant avec une serre et d'autres pièces plus petites, riches de tapis orientaux, où la reine recevait en audience, où, aux heures de loisir, elle évoquait au clavier, les

maîtres. Le premier matin, peu accoutumé encore à ses manières simples dans l'intimité, je fus un peu effaré en entrant dans le salon, de trouver sa Majesté, les cheveux épandus sur le dos, assise par terre, et d'une main alerte, démolissant la grande édition Breitkopf et Haertel des œuvres de Bach, aux fins d'y découvrir ses Sonates pour piano et violon.

" Nous allons commencer par là, voulez-vous ? fit-elle. Bach et Beethoven sont mes dieux. Et, ajouta-t-elle en souriant, les artistes sont mes enfants. "

Donc, par les dieux nous commençâmes, et l'hommage que leur rendit la reine fut passionné, intelligent aussi, sinon toujours correct.

Elle avait de la fougue et de la force, le sens exact du rythme, des doigts qui connurent une rigoureuse discipline. Le goût chez elle était moins sur que ne prépondérait le tempérament. Elle jouait royalement, en reine, je veux dire, pour qui les difficultés n'existent pas, mais aussi avec une autorité incontestable. Carmen Sylva a une âme tragique, et c'est le tragique en musique qui surtout l'émouvait. Néanmoins, le charme céleste de Mozart la pénétrait, sans que, trop impatiente et vibrante peut-être, elle put en exprimer la délicatesse, en rendre ces nuances de mer méridionale où, le soleil se couchant, les eaux sont paisibles et prismatiques à l'horizon, d'un bleu profond près du rivage. Elle aimait à se pencher sur les abîmes de Schumann : je crains qu'elle n'eût une prédilection pour les " deux grenadiers ", qui pourtant ne sont pas le chef d'œuvre du maître. Car, elle chantait, d'une voix plus forte que toujours juste et où l'inspiration remplaçait la méthode. Les préférences de Carmen Sylva n'allaient pas à Wagner — du moins la vis-je revenir du Bayreuth fort peu enthousiasmée de Parsifal. Au contraire, un épigone wagnérien, M. Auguste Bungert était le metteur en musique attitré de ses poèmes, et elle le jugeait pourvu de génie. Certaine banalité, je le crains, n'était pas pour lui déplaire.

C'est à Castel-Pélesch, résidence d'été, que la reine de Roumanie a installé sa véritable salle de musique. Les Carpathes altiers encadrent à souhait le château, l'ombragent de leurs intangibles verdures, sur lesquelles il arrive que plane un aigle, superbement. La salle de musique, entièrement revêtue de boiseries sonores, garnie de stalles médiévales, obscurcie de vitraux, s'enorgueillit d'un orgue, où Carmen Sylva, vêtue de blanc, aimait à préluder, d'aucune fois à soutenir les accents du violon dans les œuvres de Sébastien Bach. Je n'irai pas jusqu'à affirmer que l'instrument

lui fût parfaitement soumis, et les registres annonçaient parfois des défaillances, voire manifestaient de l'irritation... Néanmoins, le spectacle de la reine s'efforçant de dompter les voix rebelles avait sa beauté. Et c'est ainsi que Pierre Loti, hôte de leurs majestés, accueilli avec enthousiasme, entrevit pour la première fois, un soir d'automne, Carmen Sylva, robée de soie blanche, entourée de ses demoiselles en costume national, improvisant à l'orgue des réminiscences classiques...

Pierre Loti, dont le sens musical est très affiné, devait connaître ensuite l'intimité du boudoir royal, où un piano carré se dissimulait sous du brocart. Là, il fit chanter de façon délicieuse d'étranges mélodies tahitiennes. A l'écouter, la somptueuse tristesse d'un soleil couchant oriental pénétrant dans l'aristocratique " studio ", on était transporté très loin sur les plages du Pacifique. Oui, le soir tombait, et de l'autre côté de la large glace sans tain ouverte sur la colline, un sapin centenaire semblait vibrer aux bizarres et funèbres mélodies que développaient les mains du romancier. La reine, dans son fauteuil évoquait des visions. Emue, elle savait ne pas parler...

Carmen Sylva recevait volontiers et familièrement les artistes. J'ajouterai que maints d'entre eux ne se montrèrent pas toujours dignes de la faveur qui leur était échue, parfois par mon entremise ; mais j'éviterai de les nommer.

Il y eut des épisodes amusants. Le violoniste Jenö Hubay exécutait avec brio des danses de sa composition. Cela se passait à Castel-Pélesch, dans la salle de musique qui est contiguë aux appartements privés du roi. Brusquement la porte s'ouvre et le roi, fort irrité, paraît, et s'adressant à la reine :

— Que signifie ce bruit ? fait-il. Il y a conseil des ministres !

Et se retire.

Avec candeur, Jenö Hubay me demande :

— Quel est ce général ?

Paderewsky, qui n'était pas encore illustre, fut également l'hôte du palais, à Bucarest. Je ne le contristerai pas en constatant que son succès y fut médiocre. Son talent n'était pas en cause, mais il arrivait précédé d'une réclame maladroitement amie, qui lui nuisit. Se souvient-il que dans ma maison, j'eus l'honneur de jouer avec lui une sonate de Beethoven — que depuis, et tant que j'ai tenu le violon, je n'ai jamais voulu rejouer. (Op. 12, n° 1.)

* * *

Pour conclure ces petits souvenirs, je voudrais rappeler, à titre de curiosité princière, une soirée qui eut lieu au château de Sigmaringen, chez le prince Léopold de Hohenzollern-Sigmaringen, ancien prétendant au trône d'Espagne.

On revenait d'Angleterre où j'avais accompagné la reine de Roumanie à Balmoral. La reine Victoria n'avait pas fait montre de ses talents de pianiste, mais admis à son thé une chanteuse irlandaise, présentée par le prince Henri de Battenberg, et qui, par bravade, vociféra en présence de la vieille *Queen*, le chant révolutionnaire irlandais. Cela ne fut pas précisément de la musique, mais un petit scandale, au cours duquel on put admirer la magnanimité de la reine Victoria.

On ne saurait prétendre que Sigmaringen est un lieu de divertissement. Sur le rocher où elle implante ses solides murailles dominant le Danube, l'antique résidence surgit compliquée et formidable, un assemblage disparate de batiments modernes et anciens qu'exhaussent les bâtières des toits losangés de tuiles multicolores, que hérissent tours, tourelles et clochetons. A l'intérieur, des cours se succèdent, escaliers et galeries s'enchevêtrent, des escaliers en colimaçon s'enroulent dans leur étroite gaine de pierre, tandis que non loin, une rampe douce donne accès à de fastueux appartements. C'est un dédale curieux, où les fantômes eux-mêmes doivent s'égarer.

Beaucoup d'altesses et de majestés séjournaient alors au château. Le seigneur de céans, le prince Léopold, qui assuma un rôle tragique dans l'histoire, était un parfait gentilhomme, blond, d'une figure charmante, l'allure souple d'un jeune homme, malgré ses cinquante ans, enclin à des élégances ; il semblait oublier son rang, pour en châtelain parfait, recevoir ses hôtes, avec des nuances, certes : chevaleresque et tout-à-fait grand-seigneur envers les personnages illustres ; envers la suite, d'une rare urbanité.

Le soir, avant dîner, le grand-chambellan, comte d'Arnim, faisait ouvrir les portes du salon de gala, et frappant le parquet de sa canne d'ébène, annonçait : " Leurs Majestés ! "

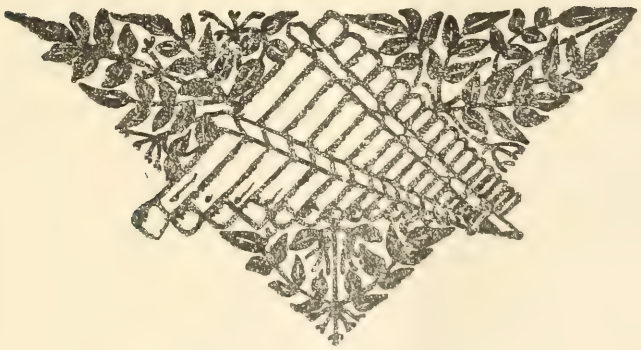
Paraissaient alors la vieille princesse Joséphine, mère du prince Léopold et du roi de Roumanie, la reine Carola de Saxe, la démarche indécise, l'expression douce et timide, la reine de Roumanie, très droite,

très grande, vraiment royale dans ses soieries blanches, et souriante ; le comte de Flandres, sa haute taille courbée, avançant la tête pour percevoir des paroles que sa surdité l'empêchait d'entendre, la comtesse de Flandre, accompagnée de ses filles et du prince Baudouin, la duchesse d'Anhalt, plus aimable qu'imposante... Le défilé continuait illustre.

Or, après deux semaines de séjour à Sigmaringen et la veille du départ, c'est en aussi auguste compagnie que Carmen Sylva imagina d'organiser un petit concert. Par malice ou caprice, nous avions (qu'on me passe ce *nous* un peu irrévérencieux) caché nos talents. Nous fîmes de notre mieux, et nous obtînmes, malgré un choix de morceaux sévères, du succès. " Ah, si nous avions su plus tôt ! " s'exclamaient les altesses, résignées à s'amuser de tout.

Que l'on m'excuse, en faveur du milieu, d'avoir narré aussi mince anecdote. Et cela n'a que le charme du passé que je n'ai pas su exprimer ; car le passé n'est que musique. Au-dessus de l'écriture plane la chanson de jadis.

ROBERT SCHEFFER.



CHOSES D'ASIE (SUITE)

CHINE

On s'étonnera peut-être de ce qu'ayant visité la Chine, je ne consacre à la musique de ce pays que quelques lignes hâtives et superficielles.

Les Chinois, on le sait, ne font rien comme le commun des autres mortels : d'où le mot *chinoiserie*. Rien de surprenant à ce que leur musique discordante et assourdissante soit demeurée incompréhensible à nos oreilles. Ne cherchons pas d'euphémisme pour qualifier la fausseté du son qui paraît la norme ordinaire de leur charivari ultra-chromatique : leur attribuer l'art des dissonances et des retards serait leur faire trop d'honneur. Certains Pères Jésuites français de l'Observatoire et de la Mission de Zi-Ka-Weï, près Shanghaï, après maintes études approfondies et méritoires, ont dû conclure à l'inharmonie complète, *européennement* parlant. Par contre, ils ont trouvé chez un grand nombre de leurs catéchumènes de réelles dispositions à apprendre et à s'assimiler notre solfège et notre harmonie.

Et pourtant la musique — tel que la comprennent des Célestes — a toujours été très populaire en Chine. Il faut remonter au règne de

l'empereur Fou-Hi, c'est-à dire 3.300 ans avant notre ère chrétienne, pour découvrir les premiers balbutiements de cet art, resté encore aujourd'hui si primitif et si rudimentaire.

Les instruments chinois les plus fréquemment usités sont : le tambour, le violon (à archet attaché au chevalet et mû à l'envers du nôtre), la flûte, le hautbois, la mandoline, les cymbales, les gongs et une variété innombrable de grelots et de sonnettes.

Il m'a été totalement impossible de noter, dans les théâtres et dans les processions religieuses, aucun rythme et aucune mélodie susceptible d'être traduite, même à l'unisson, sur une portée européenne.

JAPON

A l'encontre de leurs frères jaunes continentaux, les Japonais ont, à un degré très élevé, la notion et le don de la musique mélodique et harmonique, telle que nous la concevons.

Leur inspiration est généralement douce et mélancolique, quelquefois mais plus rarement joyeuse, alerte et *sautillante*. Elle affectionne surtout le mode mineur et en particulier cette gamme grecque où se complaît souventes fois la virtuosité contrapontique de notre illustre Saint-Saëns.

Les instruments préférés des musiciens nippons sont :

1° le *kotto*, harpe longue à table horizonable, à 13 cordes, que l'on pose sur le sol et que l'on fait vibrer à l'aide du pouce, de l'index et du médium, garnis d'onglets d'ivoire. La forme de ces *kottos*, dont le son tendre et métallique rappelle celui de la cithare, varie selon l'habitat du harpiste : la boîte en est arrondie à Tokyo, carrée à Kyoto ;

2° le *chamissen*, sorte de mandoline à tympan de peau, à 3 cordes de soie sur chevalet que les virtuoses pincent avec l'ongle de l'index, et que les profanes se contentent de gratter avec un grand plectre de bois blanc. Le son du chamissen — dont la forme diffère sensiblement de la *showktina-vina* hindoue à 5 cordes et 14 divisions sur le manche — est celui d'un banjo plus velouté, moins métallique ;

3° le *shoô*, instrument à vent dont nous n'avons aucun modèle correspondant en Europe, et qui affecte assez la forme d'un orgue minuscule à 14 tuyaux bouchés par des trous d'aiguille. La soufflerie s'en

obtient par la bouche, au moyen d'une anche de clarinette. Les sons produits par le *shoô* sont extrêmement mélodieux et purs, plus près de ceux de l'orgue de nos églises que de l'*ocarina* italienne de Giuseppe Donati à laquelle on l'a souvent, et inexactement, comparé.

Les élèves maïkos des cours de musique des conservatoires de Tokyo et de Kyoto sont astreintes à posséder irréprochablement la maîtrise de ces trois instruments, surtout celle du *chamissen* dont l'usage est courant dans les représentations de chants et de danses des *geishas*, et dont la pratique est d'ailleurs plus aisée à obtenir que celle du *kotto* et surtout du *choô*.

Puisque je viens de parler des *geishas* pourquoi ne dirais-je pas ici quelques mots de leurs danses évocatrices où revit l'âme du Vieux-Nippon galant, féodal et belliqueux ?

Il m'a été donné d'assister à Kyoto, la Rome japonaise aux 878 temples, à un grand dîner suivi de divertissements chorégraphiques qui me fut offert par M. Kita-san-Toranosouké, le célèbre collectionneur de bronzes, ivoires et porcelaines, ami de M. Migeon, Conservateur du Louvre.

Succédant au menu pittoresquement exotique — au cours duquel nous mangeâmes le *sachimi*, poisson crû arrosé de *shôyou*, et bûmes le *saké*, eau de vie de riz tiéde versée dans d'adorables tasses naines — voici venir le gracieux essaim de Terpsichore...

C'est d'abord une petite *maïko* — le terme de *maïko* est, au Japon, l'équivalent d'*étudiant* — en kimono écarlate lamé d'or, au somptueux *obi*, large ceinture à nœuds bouffant dans le dos, où volent des cigogues en broderie blanche... Elle s'avance, indécise, mignarde et presque prétentieuse : ses gestes sont affectés, volontairement bien entendu, et sa plastique générale exprime le dédain, un dédain plutôt comique chez ce petit bout de femme de quatorze ans tout au plus.

Et elle danse, elle mime maintenant la *shisha* de séduction. Deux geishas d'âge mûr, accroupies sur leurs talons, l'accompagnent au *chamissen :* d'un plectre désabusé, elles grattent leurs mandolines, en songeant au temps, hélas ! reculé, où elles-mêmes, en leur mimique expressive, raillaient le ridicule empressement du sexe fort et amoureux.

Puis c'est une autre maïko, presque une enfant, celle-là—a-t-elle treize ans ?... pas sûr ! — et qui danse puérilement, exquisement aussi, ce que notre implacable humour parisien appellerait "la papillonnette" !..

Au bout d'un éventail se trouve un invisible fil de fer souple, à l'extrémité duquel est fixé un papillon en papier. L'insecte paraît voltiger ; et la ballerine le poursuit à coups d'éventail, sans jamais l'atteindre naturellement.

Mais attention ! voici deux *geishas* réputées. Dans l'une d'elles je reconnais la jolie voisine de souper en kimono violet-évêque qui me servit si gracieusement le *saké* national. Sa partenaire est en gris-cendre foncé à ceinture bleu-marine aux multiples roseaux " clair-de-lunaires. " Toutes deux entament un long dialogue chorégraphique, entre-mêlé de génuflexions, de saluts et de croisements d'éventails.

J'admire la mise en scène parfaite des ondulations, l'impeccable tenu de la plastique, le dessin symétrique de la danse, rythmée aux sons du *chamissen* et aux accents émouvants des chanteuses... L'ordonnance du dialogue est sévère, noble, linéaire, et témoigne d'un acquit professionnel et aussi d'un grand art dans l'affaissement des poses, le masque du visage et la fluctuation des mains. C'est moins raide, moins " cartonné " que les *slendang* javanaises, et moins artificiel, moins compliqué, que les *nautchs* des bayadères hindoues.

Mélodies et danses japonaises ont, je l'ai dit, un cachet généralement mélancolique. L'emploi du mineur y est fréquent ; l'inspiration y est douce, plaintive, parfois même gémissante.

Pour terminer : une considération générale sur cette rapide étude d'impressions musicales.

Il est intéressant de constater que, depuis les millénaires de leur fondation par des artistes inconnus, aucune de ces musiques, aucun de ces orchestres, aucune de ces danses d'Asie n'a évolué ni retrogradé en un sens quelconque. L'écriture, le rythme et le dessin en sont immuablement restés les mêmes ; l'inspiration n'a pas cessé de s'y montrer tantôt puérile et gaie, tantôt — et le plus souvent — mélancolique et grave. A l'encontre de notre développement européen, issu de la pierre angulaire du grand architecte Bach et des assises robustes, immarcessibles, qu'y ajoutèrent Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner et César Franck, pour aboutir aux superstructions délicates de Dukas et de Debussy — le développement asiatique ne s'est révélé à travers l'histoire que par des variantes à peine perceptibles dans les domaines de l'instrumentation et de la chorégraphie.

L'exemple des Chinois à cet égard, est éminemment typique : leurs orchestres traduisent, en ce XXe siècle, avec les mêmes moyens d'expression, les mêmes mélodies ou mieux le même vacarme que sous le règne de l'empereur Fou-Hi, en l'an 3,300 avant Jésus-Christ.

Ayons donc la fierté de reconnaître qu'en musique, tout au moins, nous possédons sur nos frères jaunes l'écrasante supériorisé d'une civilisation d'art dont l'âge réel ne remonte guère à plus d'un demi-siècle.

Cette constatation, consolante pour notre jeune Europe, valait d'être affirmée ici.

ROBERT CHAUVELOT.

Les années qui suivirent le début de la Révolution française virent se former à Belfast un petit groupe de Républicains irlandais dont les destinées allaient être intimement liées à celles de la musicologie naissante. Politiciens ou artistes tous avaient la même dévotion à la cause de l'indépendance irlandaise, la même admiration pour le patrimoine intellectuel de leur race : les questions de Folk Lore et de littérature ne pouvaient donc les laisser indifférents. C'est grâce à eux que s'élabora, aux environs de 1795 cette crise du bardisme ossianique qui allait précéder de quelque 40 ans la crise du romantisme shakespearien.

Parmi les membres de ce petit groupe, quelques uns comme Wolfe Tone ou Thomas Russell devaient payer de l'exil ou de la mort leur dévouement à la cause irlandaise. D'autres, moins nettement compromis, comme Henry Joye ou le Dr Mac Donell, n'en servaient pas moins les mêmes tendances. Enfin il en est un dont le mérite fut surtout artistique, et dont le nom est trop oublié aujourd'hui, c'est Edouard Bunting, né à Armagh en 1773.

Edouard Bunting a droit à nous intéresser à plus d'un titre, car il fit à la fois œuvre de patriote, d'historien et de musicologue. S'il ne put, comme il espérait, arrêter l'irrémédiable déclin de la musique irlandaise, tout au moins contribua-t-il à conserver intacts bon nombre de documents

qui sans lui eussent échappé à tout jamais à notre curiosité. Sa méthode de travail ne serait assurément plus la nôtre, mais les textes qu'il a publiés — trois gros volumes de musique irlandaise, — ne sont pourtant pas à dédaigner. Son œuvre fut immédiatement mise à profit par Moore, qui la pilla sans scrupule, pour en tirer des romances de salon ; il n'y eut là, peut être que demi mal, car les chants irlandais, dûment traduits et dépouillés de toute prétention scientifique, trainèrent sur tous les pianofortes et contribuèrent à orienter les curiosités du public vers la musique archaïsante. — De même, il y a une dizaine d'années les Bretonneries de pacotille écloses au voisinage des Cabarets de Montmartre, firent savoir au public parisien qu'il existait une musique bretonne. — Bunting a laissé en outre un grand nombre de documents accessoires : lettres, notes, récits de voyage. Ces matériaux, conservés avec un soin jaloux par ses héritiers, viennent d'être publiés, avec peut être moins de discernement que de piété, par Miss Milligan Fox[1] ; Signalons parmi eux une centaine de pages qui assurément méritaient bien d'être intégralement remises au jour, ce sont les mémoires d'Arthur O'Neill, le dernier des grands harpistes irlandais. C'est sur ces lignes que je voudrais attirer l'attention, après quelques aperçus sur la musique irlandaise, telle que nous la dépeignent les " Bunting papers ".

* * *

Une opinion très généralement répandue veut que la musique irlandaise ait eu le monopole d'une intense et invariable mélancolie. — C'est une réputation que l'on a de même faite à la musique bretonne, et de façon également injustifiée, — M. Bourgault Ducoudray le faisait déjà remarquer il y a quelque vingt ans. — L'erreur provient de l'emploi de modalités extrèmement différentes des nôtres, et qui pour des oreilles non exercées, donnent immanquablement l'impression du mineur, dont elles sont cependant très distinctes. Et nous avons sur ce point le témoignage exprès d'Edouard Bunting : la musique irlandaise, telle qu'il l'entendit encore exécuter par les derniers harpistes, était un art de virtuosité et

[1] *Annals of the Irish Harpers, par Charlott Milligan Fox, (in-4° de 320 pages) chez Smith, Elder and C°, à Londres, Waterloo place. Ce livre ne relève évidemment pas de la seule musicologie ; on y trouvera de nombreux documents relatifs à la politique, et à la vie sociale de l'Irlande aux débuts du XIXe. Nous tenons néanmoins à le signaler ici comme rentrant en grande partie dans le cadre habituel de nos études.*

d'élégance ; leurs doigts agiles se jouaient des traits les plus vifs, des modulations les plus compliquées, et la qualité du son, au milieu des passages les plus savamment intrigués restait toujours un régal pour l'oreille.

Bunting s'inscrit encore en faux contre la théorie, généralement admise, par laquelle la musique irlandaise aurait pour base l'omission raisonnée de la quarte et de la septième ; il reconnaît que certaines mélodies sont construites selon ce système, mais elles ne sont pour lui ni significatives, ni traditionnelles. Nous pouvons en cela le soupçonner d'une certaine partialité car il avait une prédilection très marquée pour la harpe : or, une musique à échelles incomplètes eut forcément été engendrée à l'origine par un instrument incomplet ; le Bagpipe ou le Crwth, peut être. Procédant par échelles complètes, elle ne pouvait au contraire dériver que de cette harpe. Il y avait donc là un argument tout trouvé en faveur de l'antiquité de cette dernière.

De tout temps, la harpe a été considérée comme l'instrument traditionnel de l'Irlande : un texte de Giraldus Cambrenensis, qui date de l'invasion d'Erin par les Normands en fait déjà foi. Sous Henry VIII, la harpe devient emblème national et paraît à ce titre sur les écussons et sur les monnaies ; par sa forme, elle rappelle à peu près celle que les peintres et enlumineurs de la Renaissance mettent entre les mains du Roi David ; le cadre, incurvé sur toutes ses faces, ne comporte pas de pilier vertical ; il est souvent orné de cabochons, ou de plaques de métal ouvragé. Je ne permettrai pas d'insister davantage sur la question lutherie, sachant que le sujet doit être traité très prochainement et avec toute la compétence désirable. Ajoutons seulement que la harpe irlandaise avait généralement de 30 à 40 cordes, et que sa hauteur était celle d'un homme assis ; l'individu qui la transportait devait en avoir largement sa charge. Aussi voyons nous la plupart de nos musiciens ambulants se faire accompagner d'un valet à qui incombait ce soin.

Le harpiste d'Irlande, tel que Bunting l'a encore connu, n'était pas réduit au rôle subalterne d'accompagnateur : c'était un virtuose que l'on venait entendre pour son propre mérite. Il était rarement chanteur : on ne peut donc voir en lui le survivant du ménestrel ou du barde lyrique. Et cependant, rien ne nous fait remonter plus haut vers le moyen âge que l'existence de ces harpistes ambulants, qui s'en vont de château en château, de ferme en ferme, roulant à travers toutes ces bourgades

d'Irlande, dont le noms ont des sonorités d'une sauvagerie épique : Ballymahon, Drumshambo, Ballinascreen, Carrickmacross, Magilligan..... Ils offrent leurs services pour la saison de Noël, pour les noces et les festins ; demeurant quelques mois ici, quelques jours là, enseignant leur art à des élèves de rencontre et ne perdant aucune occasion de compléter leur répertoire en allant entendre les virtuoses réputés, dépositaires de l'antique tradition. Il ne parait pas qu'ils aient jamais fait grand usage de musique écrite, vu l'intérêt exceptionnel qu'ils mettent à échanger entre eux les airs qu'ils ont en mémoire. La plupart d'entre eux sont du reste privés de la vue : dans ce pays que décimait la variole, la cécité était infiniment plus fréquente qu'aujourd'hui ; et une sorte de convention tacite avait fait réserver aux aveugles le métier musical. Les femmes elles mêmes n'en étaient pas exclues : on nous cite une Rose Mooney, une Peggy O'Neill, une Nelly Smith et une Brigitte O'Cahan.

Bien que la harpe ne fût nullement dédaignée des gentilshommes, elle paraît avoir compté ses meilleurs virtuoses parmi les professionnels. La situation sociale du harpiste ambulant est assez difficile à définir ; nous ne voyons pas trop si une part de charité se mêle aux largesses qui lui sont faites. On le reçoit avec une hospitalité, que je qualifierais volontiers d'écossaise si je ne craignais de commettre ainsi le plus grave des impairs géographiques. Comme il arrive généralement à l'époque des fêtes, ce ne sont alors que bombances et ripailles : dans le hall du château, de grands barils de whisky sont défoncés et dans chacun d'eux nage une coupe que videront au passage les allants et venants. Les invités sont ils trop nombreux, et la maîtresse de maison s'effraie-t-elle d'avoir à coucher tant de monde, son mari la rassure; il se charge de si bien les griser que la plupart d'entre eux dormiront dans la salle à manger, sous la table. Et au petit jour, lorsque les ronfleurs reprennent leurs sens, on leur offre encore pour le coup de l'étrier, un grog aux épices qui leur fera oublier cette mauvaise nuit. Le harpiste ne sera pas le dernier à profiter de l'aubaine : nous voyons la plupart d'entre eux passer pour ivrognes fieffés. Sont ils par aventure, comme O'Neill, à peu près tempérants, leurs valets se chargent de boire pour deux ; Rose Mooney en sait quelque chose ; elle a pour servante une coquine de qui l'on peut tout obtenir en lui promettant un verre de whisky ; l'inconduite de cette dernière les jette dans les aventures les plus imprévues ; le manteau et la harpe de la maîtresse vont s'échouer au Mont-de-Piété. Et nous savons

que Rose elle-même ne résiste pas toujours à la tentation, car elle a reçu de facheux exemples de son maître Thaddy Elliot ; et elle paraît pour la dernière fois à Killala, où à la faveur d'une échauffourée entre rebelles et loyalistes, des émeutiers pillent jusqu'au dernier les magasins de spiritueux. Il est facile d'imaginer quelque fin dramatique ou macabre à ces deux ivrognesses impénitentes.

Passons à Thaddy Elliott. Un jour de Noël, il est engagé pour jouer pendant la grand messe à l'église catholique de Navan. Un mauvais plaisant, rencontré au cabaret, lui promet un gallon de whisky s'il consent à jouer pendant l'élévation " *Planty Connor* ", air de danse réputé. Au moment voulu il se met en devoir de tenir sa parole ; le prêtre sursaute aux premières notes, mais retenu par son devoir d'officiant qui lui interdit toute interruption aux prières canoniques, il refrène son indignation. Thaddy, du haut de la tribune, s'en donne à cœur joie pendant que le malheureux abbé à qui les gestes de désespoir ne sont point défendus, lève les bras au ciel et frappe du pied. De sorte que les fidèles, qui n'y comprennent rien, se demandent avec horreur pourquoi M. le Curé a l'air de danser la gigue en disant sa messe. Thaddy fut, bien entendu, relevé de sa place qui fut donnée à un nommé Harry Fitzsimmons. Le musicien éconduit alla alors se tapir derrière la porte de l'Église, attendant l'arrivée de son rival, un bâton à la main ; mais emporté par son ressentiment, il frappa un instant trop tôt et administra sans s'en douter, une volée de bois vert à son pasteur légitime, qui à ce moment franchissait le seuil. De quoi il dut faire pénitence publique à l'Église.

Même réputation à John Sneyd, voleur si avéré qu'on lui avait donné le surnom de Long Glue Fingered Jack ; et à Arthur Short, le Don Juan de la profession, qui laissait une femme inconsolable, dans chaque ville où il passait ; à Ackland Keane, un géant qui, portant lui-même sa harpe, avait roulé de France en Italie, et d'Italie en Espagne où des Irlandais lui avaient procuré l'honneur d'une audience de sa Majesté très Catholique. Le Souverain, charmé de son talent, avait eu la gracieuse pensée de lui faire adjuger une pension sur sa cassette mais il avait renoncé à ce projet en apprenant l'intempérance notoire du personnage.

Ce n'est pas la première fois, du reste, que des harpistes ambulants sont appelés à jouer devant des têtes couronnées. On nous cite Hempson, (né en 1695,) dit l'homme aux deux têtes, qui avait joué à Holyrood devant

Charles Edouard ; et Murphy qui avait joué devant Louis XIV ; cet honneur lui avait du reste complètement tourné la tête, car de retour en Irlande, il refusa de reconnaître aucun des membres de sa famille et ayant appris un jour que son père venait lui rendre visite, il ne trouva pas de meilleur procédé, pour se débarrasser du bonhomme, que de le jeter à coups de pieds dans l'escalier. Plus modestes, voilà Ned Mac Aleer, dit Lériano de Paris, parcequ'il avait servi cinq ans dans la brigade irlandaise, Duigenan, qui s'habillait de paille comme les paysans du Kerry et tenait pour un honneur de n'avoir jamais porté ni laine ni toile ; Charles Byrne, Donald Black, Patrick Quinn, et en remontant plus haut, Conellan, né en 1640.

Voici enfin Carolan, (né en 1670), poète, compositeur et musicien consommé, bien qu'il fut d'une virtuosité moyenne. On prétend qu'il s'était trouvé un jour en présence de l'Italien Geminiani. Celui-ci venait d'exécuter sur son violon le 5me Concerto de Vivaldi : un instant après, Carolan prenait sa harpe et rejouait d'un bout à l'autre ce morceau qu'il venait d'entendre pour la première fois. On raconte encore que Geminiani, pour l'éprouver, lui envoya la copie d'un concerto dans laquelle il avait volontairement glissé de nombreuses fautes d'harmonie : Carolan signala une par une les erreurs commises, suggérant à mesure les modifications à apporter au morceau pour le rendre correct. Il pratiquait donc d'instinct ce style rigoureux alors enseigné par l'école.

Mais il est temps d'arriver à Arthur O'Neill, de tous ces harpistes, celui qui nous est le mieux connu, grâce à l'abondante et naïve autobiographie, que sur la fin de sa vie il dicta à un secrétaire nommé Tom Hughes.

* * *

Arthur O'Neill était né en 1737, à Drumnistad, (Comté de Tyrone) de cette grande famille des O'Neill qui avait donné des souverains à l'Irlande pendant plusieurs siècles. Nous avons de lui un assez médiocre portrait gravé à Belfast par un nommé Smith ; il y est représenté de profil, jouant de la harpe. Il porte la culotte courte et l'ample redingote à lourds boutons d'argent. Sa figure longue et molle, au menton fuyant, a cette inexpressivité placide et résignée propre à certains aveugles. O'Neill avait perdu un œil à l'âge de deux ans en jouant avec un canif.

L'accident n'eût peut être pas été irrémédiable, mais sa grand'mère n'eut de cesse que l'on n'allât consulter les oculistes les plus en renom. Et grâce à leurs bons soins, O'Neill, qui ne recouvra pas l'œil endommagé, eut le malheur de perdre l'autre. Ce qui lui faisait dire avec mélancolie : " The grandmother 's pet is an unlucky pet ". Il paraît avoir été de caractère facile, bienveillant, attaché à ses amis et profondément épris de son art. Le déclin de la musique nationale lui était un crève-cœur.

Il avait travaillé la harpe avec Owen Keenan et, à quinze ans, avait commencé son premier voyage, en compagnie d'un domestique qui n'était pas beaucoup moins enfant que lui. A eux deux, ils songeaient plus alors aux friandises qu'au whisky et avaient, dit-il, leurs poches toujours bourrées de figues, de noix et de gingembre.

C'est durant cette première tournée qu'il fut convié, chez Lord Kenmare de Killarney à un banquet de Noël où figuraient tous ceux qui portaient le nom patronymique d'un des anciens *chieftains* irlandais. L'apparition d'un O'Neill fut saluée avec grand enthousiasme. Et comme Arthur s'était modestement mis au bas de la table et que le maître de la maison lui en exprimait son regret : "Il importe peu, Monsieur, répondit O'Neill sans la moindre modestie, la place où un O'Neill s'est assis est toujours une place d'honneur." Et chacun de déclarer qu'un sang princier coulait bien dans les veines de ce gamin.

Lors de son second voyage qui eut lieu vers 1763 le gamin commença à s'émanciper quelque peu. Etant chez un M. Thompson, il vida quatre bouteilles de vieux vin en une seule nuit, tout en jouant sans discontinuer l'air fameux *Past one o'clock*. Et il relata cette prouesse dans son journal avec une satisfaction évidente.

Vers la même date, un négociant de Copenhague, natif de Granard en Irlande, ayant entendu parler des concours musicaux qui avaient alors lieu entre Bagpipers écossais, résolut de procurer le même régal à ses compatriotes. Grâce à sa générosité, des concours furent ouverts, trois années de suite à Granard entre les maîtres harpistes du pays. On entendit, la première année, Charles Fanning, O'Neill, Patrick Kerr, Maguire, Higgins, Berreen et Rose Mooney. Fanning fut classé premier et reçut dix guinées, par charité sans doute, car sa pauvre mise avait apitoyé le jury, et O'Neill, qui avait eu la maladresse de mettre ses plus beaux habits fut classé second avec 8 guinées. Au troisième festival, la solennité fut plus imposante que jamais. Tout le pays se porta vers

Granard : " La ville était aussi pleine que pour une foire aux chevaux. " O'Neill eut la charitable intention d'ouvrir une collecte pour les concurrents non primés ; ceux-ci ne touchant absolument rien se trouvaient avoir déboursé en vain les frais d'un voyage souvent dispendieux. L'idée reçut un accueil si chaleureux que chacun des non primés reçut à lui seul plus que les trois lauréats. O'Neill avait été encore une fois classé second.

Il eut encore à cette époque une autre joie, celle de se voir désigné comme l'héritier de son ami et parent Hugh O'Neill, qu'il rencontra dans le Comté de Leitrim, chez Cornélius O'Donnell. Hugh, aveugle aussi, possèdait un fermage non loin de là, dans le Comté de Roscommon. Il emmena son cousin sur une petite hauteur, et lui décrivant toutes les beautés du paysage aussi minutieusement que s'il avait joui de ses yeux il lui dit " Arthur, vous êtes mon parent et mon favori. Si vous me survivez, cette ferme sera à vous; voyez ce pré, voyez ce champ, tout cela vous appartiendra. " Et Arthur, se prétant au jeu, de lui répondre : " Je les vois fort distinctement, et je vous remercie, mon Ami. " La scène n'est elle pas jolie, de ces deux aveugles se décrivant mutuellement les beautés d'une nature que ni l'un ni l'autre n'avaient jamais vue ?

En 1792, O'Neill, après plusieurs étapes que le mauvais temps rendit particulièrement pénibles fut atteint d'une grave crise de rhumatismes qui lui immobilisa deux doigts de la main gauche. Il alla demander l'hospitalité à l'un de ses amis, le capitaine Somerville, qui, le voyant privé de son seul passe temps, entreprit de le distraire en lui faisant la lecture. C'est à cette coïncidence de faits, qu'O'Neill dut de faire la connaissance de Bunting. Somerville lui lut un jour un passage des *Belfast Newsletter*, conviant tous les harpistes à se rendre à Belfast pour y concourir, et faire par la même occasion une démonstration solennelle de leurs sentiments irlandais. O'Neill, craignait de ne pas avoir retrouvé ses doigts pour la date voulue. Un autre harpiste, Patrick Lyndon, s'offrit à le remplacer à la condition, toutefois qu'on lui cédât quelques vieux habits, car il craignait, disait-il, de n'être pas suffisamment bien mis. O'Neill, qui avait à cette époque une garde-robe bien fournie, fit recouper pour Lyndon quelques-uns de ses vêtements ; mais à peine le drôle les eut-il endossés, qu'il s'en alla vagabonder dans tout le pays pour se faire admirer. Il disparut par la suite au moment précis où il aurait dû se mettre en route pour Belfast. O'Neill se rendit alors dans cette dernière

ville où le Docteur Mac Donnell par un traitement d'électricité lui rendit l'usage de ses doigts pour le concours.

Le festival de Belfast, qui coïncida du reste avec une imposante manifestation patriotique et républicaine ne fut point, comme l'avaient espéré Bunting et ses amis, le point de départ d'une nouvelle ère artistique pour l'Irlande, mais au contraire, la dernière lueur d'un foyer qui allait s'éteindre. O'Neill et Bunting purent enfin avoir ensemble de ces longs échanges d'idées, comme en souhaitent les hommes qui se sentent épris de la même passion. Après les fêtes, ils passèrent quelque temps ensemble à Newry, où ils attirèrent l'attention d'un de leurs voisins, un gentilhomme qui se faisait appeler M. Gardiner. Celui-ci les fit prier un jour par sa femme de vouloir bien passer la soirée chez lui. Et comme O'Neill quittait cette maison hospitalière où l'on avait su l'apprécier de la façon la plus enthousiaste, le prétendu Gardiner, lui mit une guinée dans la main. On sut depuis que ce n'était autre que le comte de Galloway.

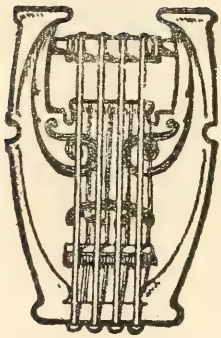
Les heures noires allaient sonner pour l'Irlande. En juin 1803, O'Neill, se rendant à Dublin, trouva toute la cité en rumeur. Le bruit des tambours et des clairons, le claquement des drapeaux affolèrent le pauvre musicien habitué à d'autres harmonies. L'insurrection, devenant de la plus haute gravité, fut suivie de plusieurs exécutions capitales ; terrifié il s'enfuit à travers le Comté de Tyrone dès qu'il put avoir un sauf conduit. Malgré sa cécité, qui eut dû au moins le mettre à l'abri de tout soupçon d'espionnage, il fut plus d'une fois inquiété par un parti comme par l'autre. Le sauf conduit devait être exhibé toutes les minutes. O'Neill, lassé, désignait alors sa harpe, comme devant justifier son existence de nomade. Plus d'une fois, il faillit se la voir confisquer par des loyalistes forcenés, qui s'apercevaient qu'elle ne portait pas la couronne.

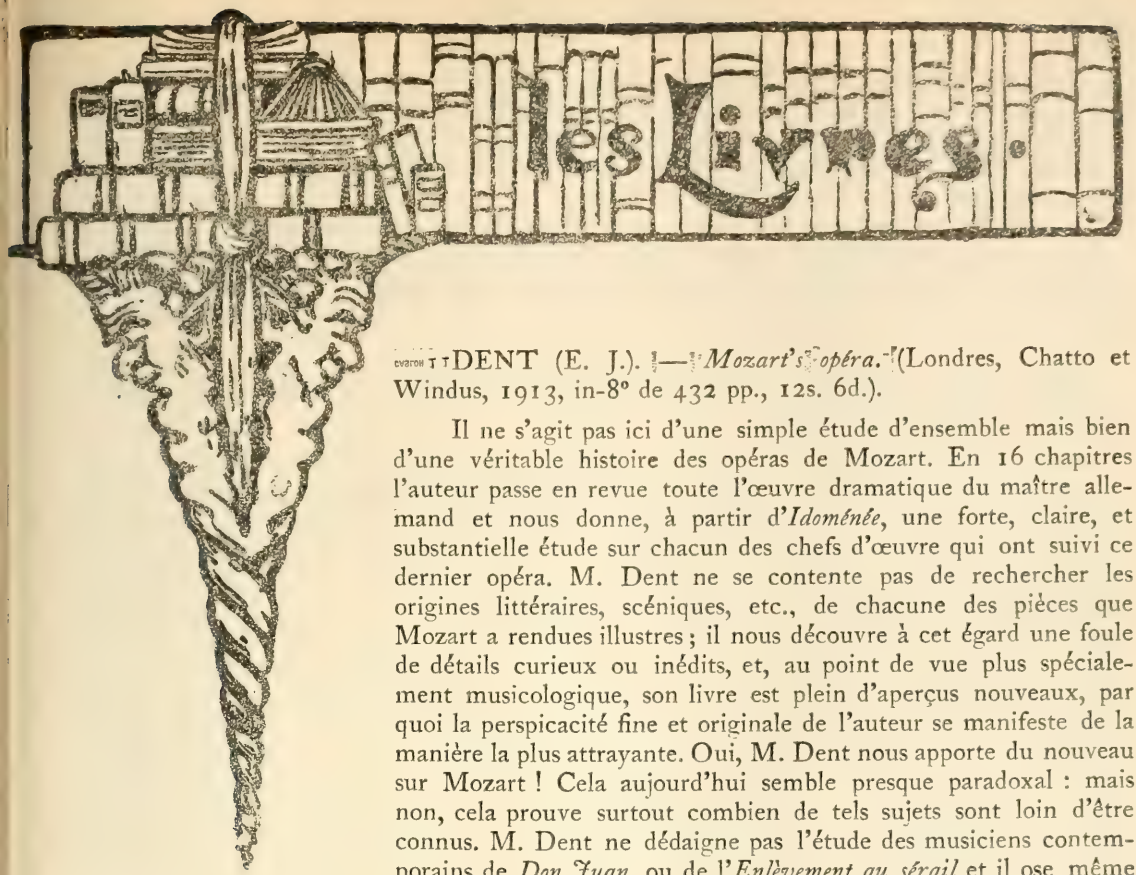
Il consentit alors à renoncer à sa vie errante et vint résider pour dix ans à Belfast, où la " Belfast Harp Society " lui confia l'éducation de douze élèves harpistes. Il ne paraît pas avoir jamais repris les grands chemins, car lorsqu'il mourut, en 1816, il était fixé depuis trois ans déjà dans son pays natal.

De ces derniers énénements, une date est à retenir, c'est celle de ce festival de Belfast. Quel singulier coup d'œil dut être ce double meeting. Les républicains fêtant en ce jour l'anniversaire de la prise de la Bastille, marquant ostensiblement leur adhésion à ce grand mouvement révolutionnaire, qui de France allait incendier toute l'Europe. D'autre part, les

harpistes nationaux, c'est à dire les représentants les plus autorisés des traditions artistiques et patriotiques du pays, se groupant pour sauvegarder l'intégrité de leur patrimoine musical. Ce 14 Juillet 1792 marque une de ces heures singulièrement complexes, comme il s'en rencontre souvent dans l'histoire de l'Irlande, où traditionnalistes et révolutionnaires semblent pour un instant s'orienter résolument vers les mêmes destinées. C'est encore une de ces heures où la musique a joué le rôle de conciliatrice, en créant un dernier et puissant motif de sympathie entre gens qui n'eussent eu sans cela nul lien malgré leur commun amour pour leur sol et pour leur race.

S. Mac Owen.





DENT (E. J.). — *Mozart's opéra.* (Londres, Chatto et Windus, 1913, in-8° de 432 pp., 12s. 6d.).

Il ne s'agit pas ici d'une simple étude d'ensemble mais bien d'une véritable histoire des opéras de Mozart. En 16 chapitres l'auteur passe en revue toute l'œuvre dramatique du maître allemand et nous donne, à partir d'*Idoménée*, une forte, claire, et substantielle étude sur chacun des chefs d'œuvre qui ont suivi ce dernier opéra. M. Dent ne se contente pas de rechercher les origines littéraires, scéniques, etc., de chacune des pièces que Mozart a rendues illustres ; il nous découvre à cet égard une foule de détails curieux ou inédits, et, au point de vue plus spécialement musicologique, son livre est plein d'aperçus nouveaux, par quoi la perspicacité fine et originale de l'auteur se manifeste de la manière la plus attrayante. Oui, M. Dent nous apporte du nouveau sur Mozart ! Cela aujourd'hui semble presque paradoxal : mais non, cela prouve surtout combien de tels sujets sont loin d'être connus. M. Dent ne dédaigne pas l'étude des musiciens contemporains de *Don Juan*, ou de l'*Enlèvement au sérail* et il ose même mettre sous nos yeux des exemples de musique choisis dans les partitions d'un Vincent Martin ou d'un Sarti ! Il n'hésite pas à imprimer une scène à peu près entière de cet étrange *Convitado di Pietra* (Venise 1787) de Giuseppe Gazzaniza, complétant ainsi, de la manière la plus utile et la plus intéressante, les citations de Jahn. Peut-être est-il permis de regretter qu'il n'ait pas cru devoir pousser plus avant ses recherches sur un homme dont l'œuvre, toute débordante de poésie et de riche invention mélodique, a sûrement du être aimée de Mozart : on a déjà deviné que nous voulons citer le nom, harmonieux par lui-même, de Giovanni Paesiello, dont le fameux *Barbiere* remonte aux environs de 1780.

Exception faite pour les quatre chapitres consacrés à l'étude de la *Flûte enchantée* et qui avaient paru précédemment sous la forme d'une brochure dont il a été rendu compte ici,[1] le livre de M. Dent est entièrement nouveau. Il nous est malheureusement impossible de donner par ces quelques lignes, une idée quelconque de ce qui en fait la valeur propre et l'originalité. Mais nous pouvons affirmer que les services qu'il est appelé à rendre à l'histoire de la musique théatrale au 18me siècle, seront nombreux et importants. Et nous espérons qu'il aura pour principal effet d'orienter la jeune musicologie vers les origines, encore mal dégagées de l'ancien opéra italien, *seria* ou *buffa*. Il y a longtemps déjà que la pensée de l'éminent musicographe anglais nous semble pénétrée de la grandeur et de l'importance historique de cet art d'outre-monts : l'ouvrage qu'il a récemment consacré au noble génie d'Alessandro Scarlatti nous avait

[1] *Mozart's opera "The magic flute" : its History and Interpretations*, Cambridge, 1911.

très vivement frappé par un sens tout particulier, et d'ailleurs infiniment rare aujourd'hui, de la portée de cet art. Et, une fois de plus, voici qu'en nous parlant maintenant de Mozart, M. Dent nous prouve, par le témoignage de ses exemples musicaux, de quelle importance ont été, pour l'immortel musicien, les sources italiennes auxquelles, dès son enfance, il a si largement puisé.

L'auteur, en terminant, exprime le désir d'entendre les opéras de Mozart, traduits en diverses langues, sur les principales scènes du monde : il voudrait qu'ils fussent représentés aussi fréquemment et aussi simplement que telle ou telle pièce du répertoire contemporain. Mais c'est là une perspective quasi chimérique... GEORGES DE St FOIX.

BOSCHOT (Adolphe). — *Le Crépuscule d'un Romantique. Hector Berlioz* (1842-1869). (Paris, Plon, 1913, 1 vol. in-12.)

Voilà terminé l'imposant, le fastueux triptyque qu'avec le zèle et le talent qu'on lui connaît M. Adolphe Boschot a consacré à la mémoire d'Hector Berlioz. *Le Crépuscule d'un Romantique* présente la minutieuse documentation et la mise en œuvre prestigieuse si admirées dans les deux ouvrages précédents : *La Jeunesse d'un Romantique*, et *Un Romantique sous Louis-Philippe*, avec, en plus, des pages d'une pénétrante et violente émotion, car, malgré sa belle impassibilité d'historien, M. Boschot a su vivre, en artiste, les années de déchéance et de douleur du pauvre Berlioz. Quel roman que l'existence de ce romantique impénitent, existence tendue, frénétique, exaspérée contre elle-même et contre la Destinée ! Il semble, à lire le livre émouvant de M. Boschot, qu'aucun homme ne fut plus merveilleusement organisé que Berlioz pour la souffrance. L'ouvrage commence en 1842, avec la fuite du musicien en compagnie de Marie Recio, " délicieuse amie " mais mauvaise chanteuse. En vain Berlioz essaye de se libérer de son insupportable tyrannie ; " Marie le ratrappe " et le ratrappe bien. Jusqu'à l'époque de sa mort, il lutte, il combat, il se cabre. Son biographe ne cache rien de ses défauts, de ses mensonges, on serait presque tenté de dire, de ses tartarinades. Sans cesse, Berlioz plastronne et piaffe ; après ses concerts, il envoie de l'étranger des bulletins de triomphe dont la sincérité n'apparaît pas évidente. Malgré tout, il reste " truqué, mais séduisant, hâbleur mais artiste ", comme le dit M. Boschot. Et puis, les choses l'atteignent si profondément et si douloureusement ! Sans doute, en musique et à peu près en toutes choses, il est exclusif, péremptoire, jugeant mal l'art d'autrui, comme la plupart des artistes. Ainsi, il méconnaîtra Mozart et n'aimera guère Jean-Sébastien Bach. Mais, que nous importent ses exagérations, ses attitudes léonines, ses erreurs même, en présence de sa sensibilité jamais assouvie ! L'agonie du malheureux qui se meurtrit contre toutes choses, qui vomit son indignation à la face des " gredins de crétins " et des " insectes du feuilleton ", qui fait une chasse acharnée et infructueuse au bâton de chef d'orchestre, qui, " malade comme dix-huit chevaux ", vidé par sa névralgie intestinale, s'enfonce dans la rancœur et le dégoût, est une des choses les plus tragiques qui soient au monde. Sans parler du lugubre et hamlétique " dépotage " d'Ophélia-Smithson, quoi de plus poignant que les pages où le nouveau biographe de Berlioz raconte par le menu le douloureux retour à Meylan du " vieux lion amoureux " ?

Avant de disparaître à jamais, Berlioz veut contempler les " ruines de sa jeunesse ". Il veut respirer encore l'atmosphère du pays natal qui, jadis, il y a bien longtemps, se parfuma de la grâce d'Estelle. Et le voilà, parti, consommant son cruel pélerinage, remuant la lourde tristesse du passé. Ne s'avise-t-il pas de revoir Estelle, devenue Madame Fornier, et qu'assiègent 70 années ! Désespérément, le pauvre homme s'accroche à son idée ; il s'enfuit à Lyon où demeure Mme Fornier ; il prépare une lettre, sollicite et obtient une entrevue. Et c'est quelque

chose d'infiniment désolé que la rencontre de ces deux vieillards qui s'aimèrent autrefois, que leur conversation banale, coupée de longs silences embarrassés. Maternellement, la "vieille, bien vieille femme" gronde son soupirant ; tout doucement, elle lui signifie son congé, et Berlioz la quitte, l'esprit perdu, le cœur dévasté ; il s'en va comme un oiseau blessé, loque misérable que le vent heurte à toutes les pierres du chemin. On touche vraiment ici au fond de la douleur humaine.

M. Boschot excelle à utiliser, au moment décisif, le petit détail, le petit fait, insignifiant en apparence, mais combien caractéristique et cruel. Voici Berlioz qui veut dédier à son vieil ami Reyer une partition de *Benvenuto ;* il prend la plume et commence à écrire, mais soudain, il s'arrête, car il ne se souvient plus du nom de Reyer ! Le nouveau livre de M. Boschot est tissé de semblables notations ; parfois, on semble prendre plaisir à s'attarder à des minuties, et certains ont reproché à l'auteur son travail de scalpel et l'étalage de détails qualifiés d'oiseux. Mais, qui pourra préciser à partir de quel moment tel détail, dans un livre d'histoire, cesse d'être utile pour devenir superflu ? De quel droit éliminer, à priori, tel ou tel document sous prétexte qu'il ne sert de rien ? N'est-ce pas là préjuger des conclusions possibles qui découlent des faits qu'on rejette ? Ne convient-il pas, au contraire, de dire avec l'auteur : "Rien de trop," et de considérer avec respect une documentation si abondante qu'elle permet à M. Boschot de faire état d'un document par jour. Le reproche le plus grave qu'on pourrait adresser au *Crépuscule d'un Romantique*, comme aux deux livres qui l'ont précédé, c'est seulement de priver le lecteur, sous couleur de littérature, de l'appui des références. L'auteur ne nous dit presque jamais d'où lui est tombée la merveilleuse manne d'informations dont il nourrit son texte. Son seul souci est de faire vivant, de ressusciter Berlioz et son temps. D'où un style pittoresque, où les mots pétaradent et s'assemblent en phrases explosives, à la manière de Berlioz lui-même, ou bien, répudiant l'aide du verbe, construisent des phrases statiques, de simples constats, précis comme des diagnostics. Dans l'étonnante table chronologique qui clôt l'ouvrage, M. Boschot paraît s'être amusé à collectionner les expressions les plus truculentes, les plus "jeune France". On y lit : "Le métier, frère scrofuleux de l'art", "Veuvage à volonté", "Miss Smithson est morte ; voici ma deuxième femme". Et tout le long des 665 pages, en petit texte, du livre, l'auteur, magicien subtil et patient, nous donne une incroyable impression de vie, nous dirions même d'actualité. Devant un tableau si haut en couleurs et si grouillant, les historiens les plus grincheux se sentiront désarmés et, une fois de plus, l'art aura vaincu la science morose.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

DAFFNER (Dr Hugo). — *Frederich Nietzsche. Randglossen zu Bizet* "Carmen" (Regensburg, G. Bosse, in-12° de 68 pp., 1 Mk.).

Ceux qui ne connaissent Nietzsche que par le "Zaratustra", l' "Ecce homo", ses relations avec Wagner, ou même la brochure si intéressante de M. Lichtenberger, ne seront pas sans éprouver quelque étonnement à la lecture de ces notes marginales.

Elles furent tracées par Nietzsche sur une partition de "Carmen", qu'après avoir entendu à Genève en Novembre 1881, l'ex-ami de Wagner envoyait, dans un mouvement d'enthousiasme, à son fidèle Peter Gass. (L'envoi est du 5 Janvier 82.)

Une soixantaine de passages sont annotés : parfois un seul mot ("reizend"...) parfois une phrase entière (Pénétrant et idéaliste, et point sentimental, p. 42, etc.) ; mais en général avec précision et — on le sent — avec une passion qui était le fond même de Nietzsche. Et rien de plus curieux, de plus saisissant même que de voir cet étrange philosophe, au moment où il vient de tourner le dos au dieu de Bayreuth parce qu'il ne produisait rien de

" positif " (p. 66), s'éprendre de " Carmen " qu'il entend par hasard, et se faire un vrai chagrin de ce que Bizet soit mort (p. 13). " C'est un vrai talent français de l'opéra-comique, non pas *désorienté* par Wagner, mais bien un élève d'Hector Berlioz " (p. 13).

Et " Carmen " représente pour lui la réalisation de ce que devait être le drame musical, tel qu'il l'avait conçu dès le début de sa vie à travers les études philosophiques, tel qu'il avait espéré le voir surgir de la plume de Wagner. La joie d'avoir enfin trouvé l' " Opéra des Opéras " (p. 14) ne s'éteint pas : en 1880, il entend " pour la vingtième fois l'œuvre maîtresse de Bizet " et disserte avec profondeur et enthousiasme sur cette musique " böse, raffinirt, fatalistisch " (p. 15), et plus loin : " Elle est riche, elle est précise ". Je ne dirai pas que cette petite brochure nous révèlera la vraie direction de la pensée Nietzschéenne ; mais je crois cependant qu'elle nous y aidera, en nous découvrant avec netteté un côté assez peu connu de ce génie fantasque, dont nous ne saisissons pas toujours facilement et avec exactitude les hardiesses et les brusqueries.

BUSCHKOTTER (Wilhelm). — *Jean François Le Sueur*. Dissertation (Halle, 1912, in-8° de 62 pp.).

Nous n'avons guère ici que la moitié de cette intéressante étude. Elle fut publiée en entier dans l'un des Bulletins trimestriels de la Société Internationale de Musique (1912).

Comme toute bonne dissertation, celle-ci procède avec une bibliographie sinon très nombreuse, du moins judicieusement établie, et une quantité de références qui révèlent la minutie scrupuleuse du candidat.

Le Sueur ! N'est-ce pas un nom déjà tombé dans l'oubli ? Et cependant c'est à travers l'époque mouvementée de la Révolution, la République, l'Empire etc. qu'évolue ce maître de chapelle consciencieux et réformateur, réservé mais fier, qui n'hésite pas à suivre le mouvement Républicain et à contribuer à la fondation du conservatoire, puis à devenir " Kappelmeister " de l'Empereur, et ensuite du roi, n'ayant d'ailleurs qu'un objectif : profiter de ses hautes fonctions pour donner libre cours à son activité et accomplir les réformes qu'il croyait de son devoir de réaliser. En réalité, Le Sueur fut surtout un administrateur ; et c'est pour cela qu'on l'oublie ; comme musicien, il ne s'est guère élevé au-dessus de ce que furent à peu près tous les musiciens exclusivement français de son époque : de très honnêtes gens, dont la musique terne et compassée ne saurait survivre. Partout, en effet, Le Sueur laisse le souvenir d'un homme irréprochable et d'un " Grand talent ", et c'est ce qui lui valut probablement la faveur de tous les gouvernements ; nous devons, de notre côté, lui rendre cette justice : c'est qu'il sut préparer le romantisme et que Berlioz est sorti de ses mains, (p. 14) : l'élève éclipsa le maître comme il arrive parfois, mais, somme toute, ne demeurèrent-ils pas chacun dans leur rôle, celui-ci comme fonctionnaire, celui-là comme type de l'homme libre ? M. W. B. ne s'engage pas d'ailleurs dans de telles considérations : il suit imperturbablement la voie qu'il s'est tracée, et tantôt par les œuvres, tantôt par la correspondance nous entraîne avec lui de jalon en jalon, avec un rythme et une précision qui nous attache singulièrement au vieux maître qu'il tente de mettre en relief.

SERVIÈRES (J.). — *Freischütz*. (Fischbacher, 1913, in-12° de 187 pp. Fr. 2.).

Nous ne savons pas exactement ce qui se passe de nos jours au cours des répétitions et des avant-premières des partitions les plus modernes ; tout au plus quelques paroles de mauvaise humeur de la part des auteurs, trahissent-elles qu'on n'a pas perdu l'habitude de tailler et de rogner la matière musicale afin de l'adapter aux exigences de ses tyranniques accessoires :

décors, danses, etc. et du non moins tyrannique auditoire. Mais on peut espérer cependant qu'on ne se livre plus au même vandalisme que vers 1830, et on ne lira pas sans intérêt l'invraisemblable fortune du Freischütz, à Paris, telle que M. S. nous la retrace, c'est-à-dire avec beaucoup de précision, malgré l'abondance des détails.

Je m'empresse d'ajouter que grâce à cet auteur, le " Robin des Bois " de Castil-Blaze et Cie est redevenu le " Freyschütz " de Weber : sans doute nos grand'mères ne reconnaîtraient plus au théâtre des Champs-Elysées l'anodine piécette dont elles fredonnaient encore les " airs " les plus aimables ; mais notre répertoire y gagne de compter à son actif une œuvre authentique, simplement transposée d'une langue dans l'autre, et dont, à tout prendre, la musique vaut bien celle de tant de médiocrités qu'on jette en pature à nos scènes subventionnées.

AUGUSTIN DE CROZE. — *La chanson populaire de l'Ile de Corse.* (Champion, 1911, in-8° de 188 p.).

Peut-être ce titre n'est-il qu'un prétexte : l'auteur après une sorte d'introduction examine les divers types de chanson populaire : politique, berceuse, nuptiale ; et, choisissant quelques exemples de chacun d'eux qu'il nous donne avec la traduction et la musique, en fait à chaque fois le sujet d'un petit chapitre descriptif qui situe parfaitement la question et la rend très intelligible.

Les histoires de brigands tiennent une assez grande place, — il fallait s'y attendre. Mais, bien que les transcriptions révèlent certaines maladresses, l'aspect général de la mélodie est assez archaïque et n'est pas sans présenter parfois, quand à la tonalité, des analogies assez accentuées avec la cantilène médiévale, dont elle diffère par ailleurs radicalement en ce qui concerne la rythmique..... et la date de composition.

ROBERT (P. L.) — *Auguste Guéroult*, 1836-1911. (Rouen, 1913, 22 p.).

L'auteur, au début d'une séance musicale consacrée aux œuvres de " A. Guéroult, compositeur et organiste de St Ouen " en Juin 1912, retraça brièvement la vie de ce vénérable et obscur musicien et rendit hommage à ses qualités d'homme et d'artiste.

BORGEX (L.). — *Vincent d'Indy.* (Paris, Durand, 1913, 32 p., 2 f.).

Autre hommage, cette fois-ci à un vivant : cela vaut *peut-être* mieux. *Peut-être* : car on joue bien difficilement le rôle d'historien, lorsqu'il s'agit de parler des contemporains ; et dans le cas présent, M. Borgex est un admirateur et surtout cela. Ce n'est pas que nous veuillons contester à l'éminent Directeur de la Schola tous les éloges qu'en nous-mêmes nous lui décernons de bon cœur ; mais n'éprouve-t-on pas justement quelque malaise à rencontrer à chaque page les épithètes " admirable " " merveilleux " etc., alors que précisément la personnalité de Vincent d'Indy est faite de puissante sobriété, et échappe à l'apologie.

L'ANNÉE MUSICALE. (2me année 1912), par MM. Michel Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie. Paris, Alcan, 311 p.

Une critique pour commencer : nous ne connaissons pas les intentions de cette publication, ni les limites qu'elle s'est assignées, mais on pourrait croire qu'elle s'est fixé comme but l'étude des 17me et 18me siècles ; un seul article sur quatre sort de ce cadre et se rapporte au 16me siècle — et il en était à peu près de même dans la brochure de 1911. Certes, ce fut une période féconde pour la musique française ; elle offre l'avantage d'être représentée par des

documents nombreux et sur l'authenticité desquels il est difficile de se tromper ; par suite les travaux qui s'y rattachent sont d'une grande certitude et fertiles en renseignements ; mais ne doit-on pas craindre qu'à force d'écrire sur les Bouffons, on accumule plus de papiers qu'eux-mêmes en ont accumulés, ou fait accumuler de leur temps ?...

Cette remarque formulée, il convient précisément de signaler la très grande valeur de chacun de ces travaux ; qu'il s'agisse du "*Blavet et Dauvergne*" de M. de la Laurencie, de l'étude sur les "*Revues du XVIII*e *Siècle*" de M. G. Cucuel, ou de "*Jean de Cambefort*" de M. H. Prunières, c'est toujours, outre le style très clair que nous connaissons à ces auteurs, la même méthode rigoureuse, la même exactitude scrupuleuse, qui sont évidemment les conditions essentielles à toute œuvre historique digne de ce nom, mais auxquelles certains musicologues d'une époque antérieure ne se croyaient pas astreints et ne nous avaient pas accoutumés.

L'ouvrage se termine par une série de critiques bibliographiques, nombreuses et détaillées, toutes signées de noms autorisés — précédée elle-même de quelques pages de critique musicale, relatives aux principales manifestations artistiques de l'année. MACHABEY.

RENÉ LENORMAND. — *Etude sur l'harmonie moderne.* (Editions du Monde Musical, 1912, in-8°.)

Recueillir en un choix judicieux diverses trouvailles harmoniques de nos contemporains, les analyser sans pédantisme, en déduire d'utiles et justes conclusions, quelle tâche difficile ! M. Lenormand a fait preuve ici du tact le plus rare et de la meilleure logique. Son langage est attrayant et clair ; son parfait bon sens aiguisé de fine ironie pare à toutes les objections ; son esprit audacieux et sûr demeure solidement équilibré ; s'il constate la désuétude de tant de vieilles règles, il sait aussi nous mettre en garde contre l'attrait exclusif et l'orgueil dangereux de la révolte : l'exemple admirable de M. Fauré, réalisant la plus personnelle des musiques par des moyens très simples, nous montre qu'il n'est pas toujours besoin d'accords révolutionnaires. Mais soyons libres : tel est, en définitive, le dernier mot de cet excellent ouvrage. Bien compris, son influence sera des plus heureuses. Il est salutaire, en effet, de se souvenir que l'harmonie de l' "Ecole" n'est qu'une gymnastique préparatoire, et qu'on doit savoir oublier le métier : "... d'abord, il faut désobéir." Désobéissance aujourd'hui, règle demain ; M. Lenormand l'a justement noté. Ce n'est pas qu'il condamne le passé : à nous, sans en faire fi, de rajeunir les vieux procédés. Il étudie le présent de la façon la plus complète, montrant l'excellence de maint enchaînement autrefois défendu. Et quant au futur, témoignant d'une superbe largeur de vues, il n'assigne d'autres limites aux techniques nouvelles que les bornes mêmes de la musicalité, ces bornes que recule indéfiniment le génie, au grand scandale des critiques et des pions. Toutes ses remarques sont étayées d'exemples fort intéressants [1] : en plus d'un l'on croit voir les anneaux de la chaîne qui relie la tradition classique à cette tradition de l'avenir qu'annonce le *Sacre du Printemps* : tant il est vrai que tout se tient, et que toute hardiesse véritablement musicale devient quelque jour une forme usuelle. [2] — Le

[1] Le contexte en est forcément un peu restreint, comme l'exigeaient les raisons matérielles de cette publication, qui ne pouvait prétendre à remplacer une bibliothèque musicale. Dans la plupart des cas cependant, il me semble suffire. On fera bien pourtant, pour la parfaite compréhension de quelques-uns d'entre eux, d'étudier ces exemples musicaux dans les œuvres mêmes d'où ils sont extraits.

[2] Une agrégation de sons, jugée d'abord impossible — trop osée, trop dure, trop dissonante — est acceptée par l'oreille, un beau jour, grâce à l'artifice d'un retard, d'une appogiature, d'une pédale. Elle devient ainsi d'un usage courant. Et l'on s'avise alors de l'écrire d'emblée, sans préparation : elle est douce, exquise, *ravissante*. Elle est correcte. Elle est consonnante. En musique, moins que partout ailleurs, il ne faut dire : "Fontaine..."

plus beau, c'est qu'il n'est point un jeune homme, ce compositeur aux idées neuves et audacieuses : l'on est touché d'une admiration émue et attendrie, à voir cet aîné accueillir d'une oreille bienveillante les recherches âpres ou subtiles de ses cadets. Aimer la musique, l'aimer pour elle-même, chose rare ! Combien d'entre nous permettent à leurs confrères de les dépasser, voire de marcher de front avec eux dans les nouveaux sentiers de la forêt mystérieuse ?

L'opposition qu'a pu rencontrer ce livre n'est pas pour en diminuer la valeur. On négligera certaines critiques. Mais d'autres, émanant de maîtres illustres, appellent quelques commentaires. A M. Saint-Saëns,[1] cette étude apparaît comme celle des " fautes d'Harmonie moderne " : .... " l'oreille ne peut être tenue pour quantité négligeable. " Savoureux grief, fait à cette école si avide de sonorités exquises, qu'elle en dédaigne injustement le contrepoint, d'où l'on tire, *lorsqu'on sait*, de si admirables effets musicaux. Les auteurs cités par M. Lenormand sont : MM. Fauré, Dukas, Debussy, Ravel, Florent Schmitt, etc.. Ces noms seuls me dispensent d'en dire plus long, mais ils ne désarment pas M. Saint-Saëns, qui nous adresse l'éternel reproche : " l'abus des dissonances et des modulations. " Ce sacrifice tardif aux mânes de Fétis et de Scudo ne saurait nous effrayer. Les " limites de l'accoutumance de l'oreille " invoquées par le maître qui les connaît ? La bonne volonté de l'oreille, lorsqu'on entend de la vraie musique, mais elle est immense ! Elle est de tous les instants : le son simple est un mythe, une abstraction commode, et voilà tout ; le son réel est prodigieusement complexe. Notre organe ne se lasse point de tirer parti de vibrations extrêmement multiples, et le rôle du cerveau est tout juste de simplifier, d'interpréter ces infinies combinaisons. C'est ainsi qu'il convertit en sensation de *timbre* la série d'harmoniques accompagnant chaque note. C'est ainsi qu'il s'accommode des intervalles *faux* que nous ne cessons d'ouïr, car — et pour mainte raison — les rapports simples $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$... n'existent que dans les traités élémentaires d'acoustique (aucune gamme, notamment, ne peut offrir à la fois *tous* les intervalles *justes* — tierces et quintes — que suppose bénévolement le solfège. Il y a incompatibilité, par insuffisance de paramètres variables, comme on dit en analyse). Cette accoutumance est loin d'avoir atteint sa limite. Au demeurant, cette limite, nous ne la connaissons pas. Je doute même qu'elle existe. Le domaine de la musique est infini. Et je ne pense pas non plus qu'il soit une raison scientifique proscrivant à priori les quintes charmantes de nos musiciens modernes. Ou bien alors, tenez pour certain que cette raison se trompe, et que la science dont elle se targue n'est pas rigoureuse. En résumé, je ne vois contre l' " harmonie moderne " aucun motif théorique ou général, mais le goût seul de M. Saint-Saëns...

D'après M. d'Indy, enfin, dont on connaît déjà les idées en ces matières, le langage harmonique est trop sujet à passer de mode pour qu'il nous offre une beauté réelle et durable. — Qui sait, pourtant ? S'il faut se garder à cet égard d'un fétichisme stérile, si l'accord isolé est peu de chose par lui-même, s'il ne prend toute sa valeur expressive que par ses relations avec les autres accords, avec la mélodie, le rythme et le sentiment général, cette sorte d'expression n'en existe pas moins ; elle est si fréquente, elle a acquis une telle importance dans la musique moderne[2] qu'il me paraît difficile de la dédaigner, de l'ignorer, ou de l'escamoter. Je sais de beaux passages de *Fervaal*, où le rôle de l'harmonie me semble très réel. D'ailleurs, ne soyons pas en peine : les belles harmonies, bien à leur place, ne risquent point de passer si vite (cf. *Orfeo*, de Monteverde, " ton épouse chérie... est morte "). Non pas

[1] Les lettres à M. Lenormand, de MM. Saint-Saëns, d'Indy, etc... ont paru, après l'ouvrage même de M. Lenormand, dans le *Monde Musical* (numéros de novembre 1912 à janvier 1913).

[2] Je reconnais volontiers, d'ailleurs, qu'on aurait grand tort de délaisser l'élément mélodique et l'élément rythmique, absolument nécessaires l'un et l'autre.

seulement l'accord parfait (cf., passim, *Pelléas et Mélisande*), mais de bons vieux accords injustement dédaignés (" relégués dans le coin des vieilles lunes ", écrit ironiquement et triomphalement M. d'Indy, car : " pas un compositeur n'oserait aujourd'hui les employer "), de chers bons vieux accords ne laissent pas, à l'occasion, d'être fort beaux : telle appogiature gounodienne, dans le chœur final de *Pénélope*, [1] et des lambeaux de terrifiantes septièmes diminuées, par ma foi, dans le *Sacre du Printemps*. [2] D'autre part, si dans l'écriture " verticale " le modernisme hors de propos devient vite usé et désuet, les poncifs mélodiques ou rythmiques ne sont pas rares ; il existe des fugues et des développements qui ont terriblement vieilli. Des sonates cycliques ont pu subir du temps l'irréparable outrage, tout aussi bien que des lieder trop ornés de " chichis " harmoniques. D'excellents esprits vont jusqu'à penser que les chefs-d'œuvre même vieillissent ; je ne le crois pas. Mais accords ou rythmes, mélodies ou effets d'orchestre, tout ce qui n'est que formule est sujet aux rides. La seule eau de Jouvence, c'est la source qui vient d'une vraie personnalité. Ne nous frappons pas... De toutes les conquêtes de la musique contemporaine, l'harmonie " moderne " n'est pas la moins belle, ni la moins féconde : félicitons et remercions encore M. Lenormand d'avoir écrit, sur ce très intéressant sujet, sa très captivante étude.

CHARLES KŒCHLIN.

LIVRES REÇUS

— WAGNER (Richard). — *Œuvres en prose*. Traduction française, par J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhove. Tome VIII. (Delagrave, 1913, in-12° de 256 pp., fr. 3,50.)

— WOLF (Prof. Johannes). — *Handbuch der Notationskunde*. Teil I. (Leipz., Breitkopf, 1913, in-8° de 488 pp. Mk. 10.)

— JOACHIM (Joseph). — *Briefe von und an J. Joachim*. Herausgegeben von J. Joachim und Andreas Moser. Bd. II et III. (Berlin, J. Bard, 2 vol. in-8° de 478 et 546 pp. Mk. 8,50 et 10.)

— ROUCHÈS (Gabriel). — *Inventaires des papiers lettres de G., C. et L. Vigarani*, conservés aux Archives d'Etat de Modène. (Paris, Champion, 1913, in-8° de 240 pp.)

— HENRI-MARTIN (Barzun). — *La révolution de Berlioz*. (S. l. n. d. in-8° de 15 pp.)

— MOISSENET (Chanoine). — *L'Enseignement du Chant sacré dans les séminaires*. (Lyon, Janin frères, 1913, in-12° de 97 pp. Fr. 1.50.)

— TERRY (Ellen). — *The Russian Ballet*, with drawings by PAMELA COLMAN SMITH (London Sidgwick and Jackson, 1913, in-fol. de 54 pp.)

[1] Cet accord se trouve également à la fin d'une des plus raffinées parmi les mélodies de M. Fauré : " C'est l'extase... " (poésie de Paul Verlaine).

[2] Quant à ce dernier exemple, je confesse humblement que ces septièmes diminuées sont accompagnées et rehaussées d'un contrepoint fort libre.

Les Concours du Conservatoire

En matière d'art, les concours rentrent dans la catégorie des événements dont il faut se hâter de rire, de peur d'être forcé de s'en indigner. Lorsqu'on a observé attentivement, à la fin d'une année scolaire, les opérations d'un jury effectuant sur une génération d'artistes ce que les agents des postes appellent le tri, on demeure stupéfait de la fantaisie qui préside à la répartition, dans les casiers de la gloire, des milliers d'envois que la province et l'étranger expédient annuellement à notre vieux Conservatoire. Que d'oublis, que d'erreurs, que de fausses destinations, que d'adresses mal lues, que de recommandations arbitraires, que d'insuffisances d'affranchissement, que d'injustes retours à l'envoyeur, de déteriorations et de mises au rebut ! Hélas, nous savons bien que les postiers de la rue de Madrid ont, comme leurs

collègues de la rue du Louvre, d'excellentes excuses : leur travail s'opère dans des conditions de hâte et de surmenage qui le rendent singulièrement fiévreux et incertain. Ils n'ont que quelques minutes pour effectuer cet énorme classement et n'ont pas le loisir de se livrer à de bien longues réflexions sur les noms qui leur passent sous les yeux ; les sacs s'accumulent, l'heure presse, il faut distribuer rapidement le courrier du jour pour faire place à celui du lendemain ; il est impossible à des hommes chargés d'un service aussi fatigant et aussi énervant de ne pas commettre d'erreurs et de n'être jamais victimes de distractions ou de faiblesses. De là ces surprises, tragiques pour les uns, comiques pour les autres, qui, chaque année, affirment victorieusement l'existence d'une injustice immanente.

Les statistiques sont terrifiantes : 25 concurrents d'opéra, 31 femmes pianistes, 37 chanteuses, 38 violonistes, 45 concurrents d'opéra-comique... c'est à vous décourager immédiatement de faire du travail soigné ; alors, on retrousse ses manches, on crache dans ses mains et en avant le grand coup de balai.

Nous n'entreprendrons pas la tâche décevante de relever, une à une, les " malfaçons " du jury. Il faudrait imprimer ici, tous les ans, le même article et posséder, pour le signer, l'héroïque ingénuité, l'inguérissable ferveur dans l'illusion, et l'inlassable persévérance dans l'effort inutile qui ont établi si solidement la réputation de Don Quichotte. Nous retrouverons l'an prochain les anomalies qui nous ont scandalisés l'an dernier ; nous verrons, de nouveau, le choix absurde des morceaux fausser les épreuves, l'agencement puérilement vaniteux d'une page de lecture à vue désorganiser un classement artistique et nous pourrons encore discuter à perte de vue sur le cas surprenant de ces élèves qu'un premier prix d'opéra ou d'opéra-comique signale à l'attention de nos grands directeurs comme des artistes n'ayant plus rien à apprendre alors que l'avant-veille, l'insuffisance de leur technique vocale a été officiellement constatée par un concours de chant où ils ont péniblement cueilli un maigre accessit. Le Conservatoire est, en effet, une Faculté où l'on décroche facilement son doctorat ou sa licence le jour même où l'on vient d'échouer à son baccalauréat.

N'insistons donc pas sur ces étrangetés qui sont de tradition dans la maison et contentons nous de saluer l'avènement d'un règlement nouveau appelé à donner les plus déplorables résultats et à ébranler sérieusement le crédit artistique de notre enseignement national.

Obéissant à cette idée bien administrative qu'une réforme utile aux classes de déclamation ne doit pas l'être moins aux classes de musique, un ministre, ami de la symétrie, proscrirait des études de chant la musique moderne pour compléter équitablement le décret qui écarte du concours de tragédie la littérature boulevardière contemporaine. Vous devinez l'antienne sur les exigences de la scolarité, vous connaissez les arguments en faveur du chant classique. Ils sont de pure forme. En réalité il n'est pas exact qu'un gosier rompu aux pratiques gluckistes soit armé convenablement pour affronter toutes les difficultés d'une carrière lyrique. Si la clef du père Hændel était un passe-partout ouvrant toutes les serrures musicales de l'histoire, on pourrait admettre ce surprenant ukase. Mais nous sommes loin de compte, surtout si l'on veut bien remarquer la candeur du réformateur pour qui le classicisme d'un compositeur s'affirme par la seule production de son acte de décès.

Au fond, cette mesure dénonce le secret mépris dans lequel est tenue la musique contemporaine dans les sphères officielles. On laisse trop deviner qu'une différence essentielle de " qualité " sépare, dans l'esprit des législateurs, un air classique d'une mélodie moderne et que l'on a cru pouvoir sacrifier la seconde en vertu de cet axiome — singulièrement insolent en l'espèce — : " qui peut le plus, peut le moins ! " L'art du chant est mort, les modernes méprisent la voix et n'y entendent rien, il n'y a pas besoin de voix pour les interpréter, donc pour un artiste capable de dérouler les vocalises de Judas Macchabée, tout le répertoire contemporain ne sera plus qu'un jeu d'enfant !

Voilà le sophisme avec lequel on tuera notre grande Ecole. L'enseignement du chant n'y brille pas, déjà, d'un aveuglant éclat, mais le jour où l'on s'apercevra, en outre, que cet enseignement ne répond à aucun des besoins d'un artiste contemporain et qu'il laisse ses lauréats dans un état dangereux d'infériorité pour aborder le combat de l'existence, on désertera, en masse, ce stérile noviciat.

Je ne veux même pas discuter l'absurdité du point de vue esthétique d'où est sortie cette décision ; inutile de défendre notre admirable renaissance musicale moderne contre l'incompréhension des fonctionnaires et de démontrer l'intérêt supérieur, — à la fois *vocal* et musical, — que présentent certaines œuvres de compositeurs vivants ; inutile de faire un cours d'histoire et de prouver que cet ostracisme officiel éclate à une heure où il revêt le caractère d'une révoltante injustice. Il suffit de maintenir la question au niveau des réalités les plus banales. Bonne ou mauvaise, vocale ou anti-vocale, la musique moderne existe. Elle commence même à tenir assez bien son rang dans le monde. Elle envahit les concerts et les théâtres officiels avec une rapidité incroyable. Les directeurs sont bien forcés de trouver à cette fonction nouvelle des organes appropriés. Or, on peut invectiver très correctement les Divinités du Styx et même savoir pousser sa pointe auprès d'Adélaïde sans offrir à un compositeur contemporain la moindre garantie. Chaque année, le Conservatoire met en circulation un nombre considérable de jeunes gens munis de leur permis de chanter et de leur certificat de culture classique et, pourtant, la difficulté de trouver des artistes capables d'interpréter les partitions nouvelles n'a pas diminué. Il y a là un problème d'ordre économique qui se pose avec une redoutable énergie et qui s'aggravera d'année en année : on voit quelle ingénieuse solution viennent de lui trouver les pouvoirs publics !

Jeunes gens, on vous trompe ! La musique moderne n'est plus cette parente pauvre qu'on pouvait impunément négliger de saluer lorsqu'on avait l'honneur d'être ténor ou d'être simplement toulousain. La parente pauvre a fait son chemin ; vous la rencontrerez partout. Elle est puissante : elle impose ses protégés et balaie d'un geste ceux qui n'exécutent pas docilement ses ordres. Vos diplômes et vos médailles ne vous donneront aucune autorité auprès d'elle ; tout votre prestige scolaire s'évanouira en présence des qualités artistiques découvertes chez un chanteur inconnu plus intelligemment préparé que vous, par un obscur répétiteur, à la lutte pour la vie. Et vous serez contraints de lui céder honteusement la place, même si vous avez un contre-ut breveté dans le larynx.

Et qu'un professeur avisé fonde une Ecole moderne de chant pour préparer une génération

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

			MORCEAUX DE CONCOURS	1er PRIX
CONCOURS A HUIS-CLOS		ORGUE	*Sujet de fugue* (Ch. Tournemire) *Thème d'improvisation* (Césare Galéotti)	Maréchal, Nibelle, Panel
		FUGUE	*Thème* (Gabriel Fauré)	Pas de 1er prix
		CONTREPOINT	*Thème et Choral* (Gabriel Fauré)	Voilquin, Tesson, Mlle Nagel
		ACCOMPAGNEMENT	*Basse chiffrée et chant donné* (H. Büsser)	Florian, Mlles Gilles, Dreyfus, Soulage
		HARMONIE (HOMMES)	*Basse et chant* (H. Dallier)	Fiévet, Friscourt, Serre, Edinger
		HARMONIE (FEMMES)	*Basse et Chant* (P. Vidal)	Dedieu-Peters, Hédoux, Tailleferre
CONCOURS PUBLICS	LES VOIX	CHANT (HOMMES)	Divers	Rambaud, Palier, Triandafyllo
		CHANT (FEMMES)	Divers	Mlles Brunlet, Vaultier, Brothier
		OPÉRA-COMIQUE	Divers	Mlles Vaultier, Laughlin, Mathieu, Brothier, MM. Palier, Noël, Feiner, Leroux
		OPÉRA	Divers	Mlles Brunlet, Bugg MM. Palier, Noël
	LES INSTRUMENTS — A CORDES	PIANO (HOMMES)	*Thème et Variations* (Gabriel Fauré)	Iturbi, Toporowski, Fournier, Casadesus
		PIANO (FEMMES)	3me *Concerto* (Saint-Saëns)	Mlles Dufour, Follet, Marcelle Meyer, Leleu, Rainoird, Gadot, Steff, Baillot
		HARPE	*Impromptu* (Gabriel Fauré)	Mlles Raymond, Jacques, Hermann
		HARPE CHROMATIQUE	*Intermezzo* (Henry Février)	Mlle Couée
		VIOLON	*Sonate sol mineur* (Tartini) *Concerto Russe* (*Intermezzo*) (Ed. Lalo)	MM. Choubry, Bellanger, Charon, Emanuele, Gentil, Debonnet, Mlles Giraud, Lavergne, M. Mogey
		ALTO	*Concertstück* (Georges Enesco)	Fourel, Mlles Masson et Le Guyadier
		VIOLONCELLE	2me *suite en ré mineur* (Bach) *Papillons* (Gabriel Fauré)	Audisio
		CONTREBASSE	*Pièce de Concours* (André Gailhard)	Chauvet, Dupont
	LES INSTRUMENTS — A VENT	FLUTE	*Fantaisie* (Georges Hue)	Ehrmann, Blanc
		HAUTBOIS	*Prélude et Danse* (Eug. Cools)	Dufour, Saint-Quentin
		CLARINETTE	*Fantaisie Orientale* (M. d'Ollone)	Bailleux, Bonade, Bégoulle
		BASSON	*Fantaisie en si bémol* (Dallier)	Cortot
		COR	*Villanelle* (Paul Dukas)	Lemaire, Fontaine
		CORNET A PISTONS	*Pièce de concours* (G. Balay)	Pas de 1er prix
		TROMPETTE	4me *Solo de Concert* (Paul Rougnon)	Marcerou, Bellon, Rozaire
		TROMBONE	*Cantabile et Scherzando* (Büsser)	Desplanques, Sinock, Puig, Dubourg

E (1912-1913) — LES LAURÉATS

2me PRIX	1er ACCESSIT	2me ACCESSIT
Pas de 2d prix	Laporte	Béreau, Mlle Joseph
Pas de 2d prix	Pas de 1er Accessit	Mlle Ravizé
Mlle, Guyot, Soulage	Janin	Goguillot, Bertin, Ibert, Mlle Cammas Mr Rose
Mlle Cammas	Bournonville, Mlle Philippon	Pas de 2d Accessit
Voilquin, Escoffier, Reinach	de Maigret, de Pachmann, Naudier, Bernard	Saunier, Narbonne
Gérard	Wellenreuther	Meuret, Lafosse
Taillardat, Noël, Verneris	Morturier, Pastouret, Leroux	Fillon, Fabre, Kossowski, Millot, Laplace, Mazens, Stevens
Marilliet, Reutermann	Famin, Allix, Vétheuil, Mathieu, Valette, Saïman	Cabel, Berthon, Roize, Tatianoff, Mona-Givry, Teissier
Mlles Laffont, Saïman, Allicita MM. Triandafyllo, Pastouret, Rambaud, Parmentier	Mlles Famin, Boutté Romagnesi, Delécluse MM. Taillardat, Laplace, Friant, Stevens, Morturier, Fabre	Mlles Mona-Givry, Berthon, Cabel, Roize, Swoboda, Spitz, Pruvost MM. Kossowski, Cozette, Millot, Mazens
Mlle Saïman MM. Leroux, Taillardat, Niréga	Mlles Mathieu, Roizé MM. Mazens, Kossowski	Mlles Niéras, Debacq MM. Pastouret, Taillardat, Fabre
Jacquinot, Figon, Jacques	Liégeois	Dennery, Bédouin
Mlles Plé, Perriond, Decour, de Valmalète, Herrenschmitt, Illingworth, Perez-Garcia, Liénard, Grillet, Radisse	Mlles Laeuffer, Weil, Weiller, Jankelewitch Coffer, Durouy, Giraud, Creyx	Mlle Gard, Chaudouin
Mlle David	Mlles Godeau, Fontaine	Mlle Veyron-Lacroix, Amalou
Mlle Potel	Mlle Courras	Pas de 2d Accessit
Mlle Gautier, MM. Reynal, Meunier, Soetens, Thillois, Casadesus	Mlle Leclère, M. Charvet, Ferret, Mlles Longuet, de Sampigny, Tempier	Mr. Bouillon, Mlle Deck, Mr. Volant, Mlle Isnard Mr. Bas, Brunschwig, Mlle Psichari
Gay	Mlle Schonenberg, MM. Groint Scohan, Canourt	Brisville, Mlle Mailbaum
Mlle Laffitte, Mr Stien, Mlle Bluhm, Mr Miquelle	Gerling, Crinière, Patte	Caveye, Delobelle, Lieutet, Dorfman
Hornin, Grand, Fortier	Pennequin	Marho, Reynaud, Thévenin
Balay, Mlle René	Krettly, Vallin, Louis	Delaître, Cizeron
Vasseur	Rambaldi	Gauthier
Bonnet, Rambaldi	Graff, Lambert	Jaspart, Dubois
Jacot, Grandmaison	Messmer, Simon-Solère	Pas de 2d Accessit
Albert, Thys	Bouillet, Gaujac	Roland, Lambert
Bécar, Lafosse	Porret, Belloy	Pamar, Voisin
Jalabert, Cousin	Caron, Chambe	Pas de 2d Accessit
D'Hondt, Hansotte	Chandelon, Jacquemin	Pas de 2d Accessit

d'interprètes adaptés aux nécessités contemporaines : vous verrez aussitôt les compositeurs, les directeurs et les impresarii s'empresser d'y recruter les collaborateurs indispensables que le Conservatoire refuse aujourd'hui de leur assurer. Et ce sera la faillite de l'enseignement officiel et une nouvelle victoire de l'industrie privée sur l'Etat, ce pauvre Etat, si maladroit de ses mains, qui ne sait pas plus faire marcher un train que fabriquer des allumettes et qui s'était cru capable de donner des leçons de chant !

Emile Vuillermoz.

Depuis quelques années — et plus particulièrement depuis qu'un Ravel fut volontairement oublié dans la salle d'attente — le train de plaisir qui transporte à Rome les jeunes compositeurs distingués par l'Institut, s'ébranle au milieu de l'indifférence générale. (Bien peu de musiciens seraient capables d'énumérer sans hésitation les prix de Rome de ces dix dernières années !) Ce concours a cessé depuis longtemps de jouer un rôle actif dans notre mouvement musical. Cette année, pourtant, il a retenu un instant l'attention à cause du triomphe de Mlle Lili Boulanger. Il faut noter avec sympathie cette entrée d'une jeune fille à la Villa Médicis, non seulement parceque sa supériorité sur ses camarades masculins fut écrasante — Mr Delvincourt ne put l'accompagner, *proximo sed longo intervallo*, que par l'effet d'une grande indulgence des contrôleurs ! — mais encore parceque la vraie sensibilité féminine ne s'est jamais réalisée musicalement et que la musique a le droit de réclamer au destin sa Colette Willy. Il est impossible de deviner ce que nous révélera la nouvelle lauréate lorsqu'elle aura pris contact avec la vie, mais la première victoire sérieuse du féminisme sera saluée comme un heureux présage par tous ceux qui en attendant le bienfait d'une nouvelle façon de penser, de sentir et d'écrire.

E. V.

Cabarets et Music-Halls

De même que l'incertitude devenue proverbiale de notre ciel nous prive de saisons régulières, de même n'y a-t-il guère de motif, semble-t-il, pour que nos salles de spectacle ferment leurs portes par les soirées pluvieuses et glaciales de juillet plutôt qu'en la tiédeur de janvier ou la sérénité de mars. La tradition le veut pourtant ; elle est toute puissante au théâtre ; le music-hall, plus jeune, lui échappe ; il reste ouvert, et la foule se presse aux fauteuils non moins qu'aux promenoirs, heureuse de trouver, à l'abri des frimas, un divertissement sans effort.

Il arrive cependant que si l'exploitation continue, la raison sociale est différente : la direction normale de l'établissement cède ses droits, pour les trois mois de l'été astronomique, à une entreprise temporaire. Cette substitution a pour cause tantôt une tournée de la troupe, tantôt, comme il arrive cette année à l'Olympia, d'importants travaux d'aménagement, tantôt le simple et naturel appétit d'un repos bien gagné. C'est ainsi qu'en ce moment la Scala donne l'hospitalité à une revue belge, pendant que l'Olympia appartient au cinématographe ; et M. Paul Franck, mime et auteur de mimodrames, préside aux destins vacants des Folies-Bergère.

Soucieux de contrarier le moins possible nos coutumes, c'est une revue qu'il a commandée à l'association éprouvée de MM. Louis Lemarchand, Lucien Boyer et Battaille-Henri. Elle se qualifie *Revue en chemise*, et vaut mieux que son titre ; non que les grâces féminines en soient absentes, mais les costumes n'ont jamais l'exhibition pour seul objet, la brièveté pour tout mérite ; ils sont de circonstance, et s'ordonnent en tableaux dont quelques-uns, l'assemblée des uniformes ou le bain de la courtisane, ont d'agréables accords de couleurs. Parmi les scènes, il en est qui n'ont pas coûté grand effort d'invention à leurs auteurs ; ainsi celle du sourcier, celle aussi de l'héroïne de Bernstein, où pourtant Mlle Bréville affirme une rosserie piquante. Mais d'autres, en plus grand nombre, mettent en valeur de véritables idées de comédie ou de farce. L'agent bien informé, s'il est témoin d'un crime, ou requis pour un accident, hausse les épaules : " Vous ne voyez donc pas que c'est du cinéma ! " Deux malandrins surviennent, le dévalisent, l'assomment ; il se laisse faire en souriant, et sous le nerf de bœuf qui lui martèle le crâne murmure encore : " C'est du cinéma ! " Le général Cambronne a promis de reconstituer, devant le public, la scène qui l'immortalise. Il s'avance, lève le bras, et, pris d'une timidité soudaine, fait de vains efforts pour articuler la syllabe héroïque. " Allons, recommencez ! Vous y êtes ? Vous savez ce que vous avez à dire ? " Le mot lui reste dans la gorge. Un passant le bouscule, et d'instinct, par réflexe, le mot part : il est délivré. M. Silvestre, admirablement grimé en vieux grognard, a su jouer au naturel cette scène de fantaisie observée. L'épisode muet où les alliés des Balkans s'attablent devant un menu succulent dont les services leur sont dérobés tour à tour par les maîtres d'hôtel de nationalité autrichienne, italienne et russe, est peut-être plus intéressant encore, parce qu'il appartient au genre

déconsidéré de la pantomime, dont aujourd'hui, grâce au cinématographe, nous apprenons à reconnaître la puissance.

Enfin, cette revue comprend des " attractions ", c'est-à-dire des intermèdes exécutés par des virtuoses spéciaux, qui viennent s'y intercaler grâce à l'inépuisable complaisance d'un dialogue qui ne cherche qu'à rendre service : " Et maintenant, ma commère, allons à la Feria. — Et qu'est-ce donc que ce fameux chanteur dont on parle tant ? — Vous allez voir les équilibristes les plus fortes du monde." Ce qu'on recueille à l'aide de ces ingénus stratagèmes, ce sont les restes de l'ancien music-hall, celui qui présentait des numéros successifs et n'ambitionnait pas l'illusoire unité d'une revue. Ce sont des exercices parfois dangereux, souvent remarquables, et dont le moindre a coûté autant d'étude qu'il en faut pour décrocher un premier prix de violon au Conservatoire. Il importe que ceux qui les exécutent trouvent un moyen, bon ou mauvais, de paraître encore sur les scènes des grandes villes ; et d'ailleurs le ballet traditionnel de nos opéras est bien souvent rattaché à l'action par une soudure à peine moins grossière.

Les Indes ont offert Mme Mata-Hari, voilà quelques années, à Paris fasciné par sa grâce farouche. Aux Folies Bergères, la raideur d'un corsage et l'ampleur d'une jupe espagnole dérobent cette délicatesse intrépide, mais les bras souples comme des lianes nous sont laissés, ainsi que le visage aux longs yeux, aux lèvres félines. Elle danse, selon l'annonce du programme, une habanera ancienne en un décor de Goya ; mais les tournoiements prescrits s'élargissent d'une langueur tropicale, les ondulations au lieu d'inviter au rapide plaisir imitent la torpeur serpentine. La cadence rebondissante de l'orchestre s'efface ; on croit entendre la flûte du charmeur, la vibration prolongée du violoncelle hindou, le rayonnement sonore des cloches javanaises. Le spectacle est vainqueur, et par l'idée qu'il évoque d'une beauté contrainte aux plus extravagants caprices flatte notre curiosité dépravée.

Les huits " athlètes complètes " sont huit jeunes filles qui par ordre de taille, et d'abord au nombre de deux, puis de trois, enfin de quatre, se superposent en vertigineuses colonnades. Toujours souriantes, elles se déplacent ainsi, montent et descendent des escaliers, pour finir par échanger leurs postes instables en d'aériens chassés-croisés. Parfois un des chaussons menus glisse sur l'épaule de la camarade, un souffle d'angoisse passe dans la salle, mais déjà celle qui, d'en bas, les jambes rivées au sol et le regard fixé au-dessus d'elle, assure l'équilibre total, a d'un écart imperceptible prévenu l'effondrement. L'exercice ferait honneur à des équilibristes de l'autre sexe ; la douceur féminine en redouble l'attrait poignant. Loin d'altérer l'harmonie des lignes, la vigueur musculaire les soutient et les épure ; sur les visages frais resplendit la jeunesse. On croirait à des jeux sans cet homme d'âge mûr, debout au milieu d'elles, en son habit correct, comme un maître des cérémonies. C'est lui en effet qui donne les signaux de départ ; un mouchoir à la main, en prévision des chocs, il suit les mouvements d'un œil attentif et sévère, tout prêt à amortir les chutes, mais aussi à réprimander pour les fautes commises. Quel est cet esclavage ? Quel contrat lie les petites travailleuses à celui qui sans doute les a instruites avant de les présenter aux foules européennes ? Sont-elles sœurs, parentes, amies, recrutées au hasard des vocations ou des nécessités ! Elles sont émouvantes ; toutefois on

" Les membres de l'Institut aux fêtes de l'Inauguration du monument Grétry, à Liége "

aurait tort de les plaindre. Il faut avoir été, dans les coulisses, jusqu'à la loge bruyante qu'elles occupent pour savoir de quelle gaîté et de quelle camaraderie elles ornent la rudesse de leur sort.

Le " pioupiou " Dufleuve retrouve aux Folies Bergère le triomphe de rire dont il est contumier. Ce n'est pas sans appréhension qu'on avait vu ce jeune chanteur abdiquer toute élégance pour endosser l'uniforme où Polin et Vilbert s'illustrèrent. Mais il a renouvelé par sa fantaisie un genre qui semblait périmé. Déjà son apparence transporte aux limites de la fiction, avec ces épaulettes redressées et ce visage de pantin. Les chansons atteignent au sublime par cette sottise savante et profonde dont le pouvoir sur les esprits est égal, quoique de signe contraire, à celui des plus fières conceptions des philosophes ou des poètes. C'est la villanelle qui ne rime qu'en *elle*, quoi qu'il en doive coûter au bon sens :

J'lui fais voir mes... bretelles
Ell' m' fait voir son... ombrelle, etc.

Ces insanités débitées d'un ton niais sur un air de mirliton font de l'auditeur le plus ignorant un critique littéraire qui sévèrement note au passage, pour s'en égayer, les faiblesses d'un plat poème ; et plus d'un de nos modernes égreneurs de litanies peut en effet se reconnaître en cette charge outrancière. La chanson de la cantinière est au contraire sans malice : c'est une chanson de série, qui s'accroît à chaque couplet d'un autre cri d'animal, d'ailleurs conventionnel :

Le chat qui fait : miaou, miaou, miaou !
Le chien qui fait : hou ! hou ! hou !
Le coq qui fait : korokoko !
La poule qui fait : kirikiki !
Et des kirikiki, et des korokoko, et des hou ! hou ! hou ! et des miaou, miaou, miaou !

Cela se dévide ainsi, sur une cadence parfaite dont le continuel roulis a bientôt engourdi la pensée, et on se laisse porter par ces flots où nul signe intelligible ne surnage, dans la contemplation béate de l'absurde. N'est-ce pas aussi une manière de rendre gloire à Dieu ?

Louis Laloy.

Belgique

En commençant cette chronique, je veux me souvenir du soir de juin où, dans la quiétude de la sylve rumorante, tandis que j'écoutais, de mon seuil guirlandé de roses, monter les vagues du silence, quelqu'un vint m'annoncer la mort de Camille Lemonnier. — Alors, il me sembla que la forêt, immensément, s'était tue. Des fanfares de cor, au lointain, sanglotèrent. La nature parut, soudain, comme accablée d'une douleur. Le mâle et frémissant génie qui, dans ses bras, tels les rameaux noueux d'un chêne, longtemps l'avait tenue, en sa splendeur, n'était plus. La sève avait fini de couler en ses veines. Son cœur ne battait plus du rythme de son cœur. Pan lui-même était mort. Et la terre pleurait...

Des jours ont passé, depuis. Nous avons conduit le maître dormir sous les cyprès. Et

déjà l'on s'inquiète de perpétuer sa mémoire. Un prix littéraire, bientôt, glorifiera son nom. Ainsi, bien que disparu, il continuera d'encourager les jeunes, le grand initiateur de la Belgique littéraire. Mais à vrai dire, Camille Lemonnier n'aurait eu besoin de ces hommages : il vit dans son œuvre. Combien touffue, combien belle, sa production, digne, on l'a dit, des Balzac, des Flaubert : soixante volumes, parmi lesquels de purs chefs-d'œuvre : *Un Mâle*, le *Vent dans les Moulins*, le *Petit Homme de Dieu*, l'*Ile Vierge*, l'*Hallali*, *Le Mort*. La respiration des choses et des êtres, la ruée de l'amour et de la vie, et la beauté, sous le soleil, animent ces pages d'un souffle immortel.

Nous ne pouvons, certes, traduire ici l'admiration qu'écrivain, nous avons vouée à ces livres. La musique nous requiert seule dans cette revue. Il fut écrit, à plusieurs occasions, que Lemonnier se sentait vivement attiré par cet art. M. Kufferath, directeur du *Guide Musical*, le constatait encore dans l'articulet nécrologique qu'il réserva au grand défunt, et j'ai retrouvé, dans un numéro de l'*Art Moderne* vieux de dix années l'opinion de l'un de nos plus originaux musiciens belges : M. Eugène Samuel-Holemann. Le subtil compositeur de *La Jeune Fille à la Fenêtre* écrivait : " Chez Lemonnier, au lieu que la sensation soit résultante de l'idée, au contraire, l'idée, jamais exprimée, se dégage de la sensation. En absolue conformité procède la musique dont le but est l'affirmation du beau au moyen de sensations directes, lesquelles éveilleront des idées individuelles. L'art de Lemonnier consiste en la recherche unique de cette sensation. " Et plus loin : " Lemonnier ne cherche pas à voir et à peindre la vie, mais à l'*entendre*. " Ce n'est point notre avis. Nous avons toujours pensé au contraire, que, s'il posséda tous les dons du peintre, le maître a peu connu les vertus et les ivresses de l'harmonie. Quand il se grisait de mots sonores, c'était moins pour leur musicalité pure, intérieure et irréelle, que de leurs rythmes et de leur cadence extérieurs ; de leurs formes larges et pleines, de leur matérialité même, plutôt que du frisson impalpable et divin de leur âme. Je doute qu'il ait aimé, par exemple, l'art magique d'un Mallarmé, où les choses s'évoquent dans une brume d'assonnances, à peine d'une aile appuyées sur la ligne de leurs contours. Ne déclara-t-il pas, dans ses *Mémoires*, son incapacité d'écrire un vers ? La forme du poème, nous le constations au livret d'*Edenie*, enlevait à ses moyens. Lemonnier *décrivait* jusqu'aux mouvements dont il vibrait. L'accord ne se suspendait pas, mystérieux et infini, dans sa chair, chavirée de la volupté ineffable que connaissent les musiciens et les poètes. Son *Mâle* n'en capte pas un seul. Les gammes qu'il y secoue, dans l'éblouissement des verbes polychromes, sont encore de la couleur. Il n'en pouvait être autrement. Aucun art, si grand soit-il, ne réunira tous les arts, dont le dynamisme, essentiellement fraternel, s'oppose en ses expressions.

Camille Lemonnier, de son labeur, exclusivement littéraire, resta d'autre part étranger au développement de la musique contemporaine. Toutefois, il inspira des musiciens. Nous avons parlé de ses *Chansons de Flandre*, interprétées par M.M. du Bois, Delune, Beauck et Leclercq. Nous connaissons aussi six partitions pour le théâtre, dont cinq ont pour auteurs des compositeurs belges. Ce sont : *Edenie*, *Le Mort*, de M. Léon du Bois, *Comme va le Ruisseau*, de M. L. Delune, *La Jeune Fille à la Fenêtre*, de M. Eugène Samuel-Holemann, le *Petit Homme de Dieu*, de M. François Beauck. La sixième est de M. Casadesus, un Français, pour lequel le librettiste connu M. H. Cain a fait du *Mâle* une adaptation scénique sous le titre de *Cachaprès*. On peut s'étonner de ce que le *Théâtre de la Monnaie* ait précisément choisi cette œuvre pour, à l'inauguration de la saison prochaine, honorer la mémoire du maître en allé. Nous ne songeons pas à desservir M. Casadesus, bien entendu ; nous avons la curiosité de connaître une œuvre dont les fragments symphoniques furent bien accueillis. Mais l'occasion, semble-t-il, était belle, pour un premier hommage à l'écrivain qui tant aima et

célébra notre pays, de représenter une œuvre nationale ; l'œuvre nationale qui, entre toutes, lui fut chère. J'entends parler d'*Edenie*, de son ami Léon Du Bois, récemment appelé à la direction du Conservatoire Royal de Bruxelles. Oui, l'occasion était là. D'autant plus que Camille Lemonnier, lui aussi, avait voulu soutenir la lutte que nous avons entreprise en faveur des musiciens nationaux. Deux mois à peine avant sa fin, il nous envoyait, de Roquebrune, son adhésion au Comité formé pour la défense du Théâtre lyrique, et il nous exprimait encore sa sympathie pour cet effort. Et qu'on se rappelle la réponse qu'il donna à notre Enquête : " Je pense que le Théâtre musical compte ici des compositeurs du plus grand mérite, auxquels il n'a manqué, pour leur donner la consécration publique que des auteurs obtiennent en tout autre pays, que des directeurs de bonne foi et de bonne volonté, soucieux d'art véritable plutôt que d'intérêts personnels. Tout pour les compositeurs étrangers, même de dixième ordre, et le moins possible pour les maîtres de chez nous, même illustrés par des œuvres incontestables. " Ces paroles, hélas, restent vraies. Elles justifièrent la tâche entreprise, le bon combat que nous poursuivrons, jusqu'à la victoire.

* * *

On sait que des festivités ont eu lieu, à Liége, à l'occasion de l'inauguration, par le Roi Albert, de la Maison natale de Grétry, solennellement remise, par la société " *L'Œuvre des Artistes* " à la ville de Liége. Dès 1883, feu le Directeur du Conservatoire de la cité wallonne : Théodore Radoux, avait commencé de rassembler les collections qui se trouvent aujourd'hui complétées et exposées dans la modeste habitation. C'est le 14 juillet que la cérémonie se déroula. L'Institut de France s'était fait représenter par MM. Widor, Gustave Charpentier, l'architecte Bernier, le peintre Cormon, le graveur Flameng. L'Académie de Belgique avait délégué MM. Léon Du Bois, Paul Gilson, Jean Van den Eeden, Sylvain Dupuis, Lucien Solvay. Enfin M. E. Verlant, directeur au Ministère des Sciences et des Arts, y assistait au nom du gouvernement. Plusieurs discours furent prononcés, notamment par MM. Hogge, président de l'Œuvre des Artistes, Kleyer, bourgmestre de la ville de Liége, Sylvain Dupuis, directeur du Conservaroire de Liége, M. Widor, M. Verlant. Détachons ce fragment de l'allocution de M. Hogge : il donne à la commémoration tout son sens :

" Quant à nous, Liégeois, alors que notre cité a donné le jour à tant de compositeurs réputés tels Hamal, Dumont, Gresnik, en attendant le génial César Franck, nous avons plus que toute autre ville à commémorer, encore et toujours, un musicien de l'envergure de Grétry, ainsi que nous l'avons fait pour le statuaire Del Cour et le graveur Gilles Demarteau, alors que la Wallonie sonne son réveil et veut chanter à présent, elle aussi, toutes ses gloires, si nombreuses, si pures dans le domaine des arts.

. . . . . .

" Mais, ce n'est point seulement parce que la grande figure de Grétry est de chez nous qu'elle est chère aux Liégeois qui ne perdirent jamais une occasion de la célébrer et de la chanter avec une émotion presque filiale. Alors que tant d'hommes se hâtent, hélas ! d'oublier leur clocher et leur pays natal dès qu'ailleurs ils ont trouvé une consécration, Grétry, parvenu cependant au faîte des honneurs en cette terre de France si accueillante au talent, Grétry, dis-je, avait gardé toute son affection " pour sa bonne ville de Liége ".

* * *

Comme chaque année, au 21 juillet, jour de la fête nationale belge, M. Léon Rinskopff,

l'éminent chef-d'orchestre du *Kursaal* d'Ostende, a organisé un concert d'œuvres belges. Il comportait six partitions. *L'Ouverture d'Hermann et Dorothée*, page de haute envergure, de M. A. Dupuis. L'inspiration de ce musicien est toute impulsive, mélodique, par conséquent, dédaigneuse de recherches, d'audaces pour elles-mêmes, mais jaillie d'une émotion sincère et directe. *Le Troisième acte d'Edénie* de M. Léon Du Bois, avec Mlle Cuypers, MM. L. Swolfs et Collignon. Par l'essence, par la forme, par l'atmosphère même, l'art de M. Du Bois évoque Wagner. Il anima le Poème de Lemonnier d'un rythme noble. Nous venons de recevoir sa partition, éditée par la maison Breitkopff. On y retrouve, plus pure, loin des jeux de la scène, l'impression connue au Théâtre flamand d'Anvers, qui créa l'œuvre. De ci, de là, des touches modernes, françaises, égaient la fresque imposante — rais d'or dans le décor féérique, où passent des visions majestueuses. *Phèdre*, ouverture très développée, largement sonore, de M. Lünssens, éveille aussi des souvenances wagnériennes. *Mélusine* (fragments du drame lyrique) et *Kerstnacht* (Nuit de Noël) de M. Wambach, convenaient, certes, à l'acoustique et au public " Kursaaliens ". Elles en attestèrent, par le succès, de loin le plus éclatant, qu'elles rencontrèrent en cette occasion, surtout dans le "*solo*" de violoncelle, phrasé par M. Jacobs... Enfin, les *Danses du Ier Acte* du Ballet *La Captive*, de Paul Gilson furent victimes — comme naguère. hélas ! — d'une trahison orchestrale. Elles comptent pourtant parmi les plus belles choses qu'on ait écrites ; cela, dans la façon magistrale du maître. Et celui-ci avait élagué le buisson touffu des instruments ! Bâties sur des thèmes orientaux, dans le frémissement de rythmes et de tonalités étrangement évocateurs, elles poignent d'une émotion voluptueuse, subtile et rare. *La Captive* est unique, d'ailleurs, dans la production nationale. Je ne puis concevoir qu'on laisse dormir cette partition qui devrait figurer au répertoire de tout théâtre moderne. Nous la signalons à l'attention de M. G. Astruc, comme une œuvre à monter au *Théâtre des Champs-Elysées*. Les Parisiens le plus raffinés, le plus " difficiles " y trouveront un charme comparable à celui qu'ils goûtèrent aux musiques slaves — et de leur sensibilité.

* * *

Le Comité pour la défense du *Théâtre lyrique* s'est réuni, le 26 juillet dans le cabinet directorial du Conservatoire de Bruxelles. Nous avons dit, dans le numéro dernier, qu'il se compose de MM. Léon Du Bois, directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles, Paul Gilson, inspecteur-général de l'Enseignement musical, Jean Van den Eeden, directeur du Conservatoire de Mons, Emile Mathieu, directeur du Conservatoire Royal de Gand, Paul Lagye, compositeur ; et des écrivains Georges Eekhoud, Nestor De Thière, René Lyr. Camille Lemonnier en faisait aussi partie. Un rapport sur la situation générale du Théâtre musical belge, présenté par les secrétaires, a été discuté. Nous en publierons le résumé, en même temps que les décisions prises, dans le chapitre *Conclusions* de l'*Enquête*.

— On nous apprend que le violoniste Fritz Kreisler donnera, à Bruxelles, avant son départ pour l'Amérique, c'est à dire tout au début d'octobre, un concert d'œuvres importantes. Il sera, comme précédemment, accompagné par le pianiste Charles Hènusse.

R. L.

Orphée de Gluck à Hellerau

LA GYMNASTIQUE RYTHMIQUE
A HELLERAU

L'institut de Gymnastique rythmique fondé par Jacques Dalcroze à Hellerau vient de donner pour la deuxième fois ses fêtes scolaires. En trois séances il a fait exposer par ses élèves le cycle entier de ses travaux. Exercices tendant à développer la volonté spontanée, à vaincre les antagonismes de nos nerfs, à faire de nos mouvements désentravés les esclaves dociles, immédiats, parfaits de notre sensibllité. Exercices qui règlent la correspondance de nos gestes avec les éléments de la musique ; — représentation des valeurs rythmiques, et des valeurs mélodiques simples, représentation (par un personnage, ou par un groupe, ou par plusieurs groupes) des valeurs composées, polyrythmie et polyphonie. Exercices de respiration, qui rattachent le geste à la source de notre organisme, qui orientent vers lui toute notre vie, qui font de chacun de nos mouvements comme une polarisation de notre organisme intégral, qui font le geste total, enfin, et expressif, réglant son ampleur, sa portée, son éloquence, établissant son dynamisme. Toute une discipline du corps se développe ainsi sous nos yeux, de ses premiers éléments à son accomplissement définitif. Une harmonie retrouvée de l'âme et du corps. Une langue nouvelle, où le plus bel instrument — le corps humain — exprime l'émotion incluse dans un élément essentiel de notre existence, celui qui révèle le Temps : le Rythme. Une langue, — ou un art, une manière d'orchestique moderne, qui n'a que l'apparence extérieure de l'art de la danse. Elle nous rend bien cette émotion païenne de la beauté physique, mais toujours pour en faire l'interprète du sentiment. Elle recherche sans cesse l'*expression*. Elle ne se suffit pas à elle-même. Elle ne s'attarde pas à une technique chorégraphique. Sa technique n'est qu'une science des " correspondances ", une grammaire corporelle de l'émotion rythmique. Elle retourne à l'objet de la beauté antique, le corps humain, mais elle ne le veut que dans le mouvement, et pour le livrer à l'expression. Cette fleur de l'humanité ancienne, l'orchestique, elle la cultive dans les terres attendries du monde chrétien, elle nous la restitue, mais toute chargée de cette sève du cœur moderne : l'humanité.

Pour la première fois dans ces fêtes, la Gymnastique rythmique s'essayait à réaliser une œuvre lyrique — non plus en collaboratrice tolérée, mais en maîtresse souveraine, imprégnant de son esprit tous les éléments du spectacle, régissant tous ses détails, choisissant librement le sujet où elle voulait s'appliquer. Le sujet choisi était l'*Orphée* de Gluck. Encore ne prétendait-elle point donner une audition intégrale de cette œuvre, mais montrer, par cette œuvre, ce qu'elle était capable de faire. A cet effet, elle a négligé tout ce qui, dans *Orphée*, est concession au goût de l'époque, divertissement, élément non essentiel au drame. Ainsi le drame commence avec la première scène, sans ouverture. Et dans le premier acte, lorsque l'Orphée adjure les dieux de lui ouvrir les portes de l'autre monde, il ne voit point apparaître l'Amour, mais il entend sa voix qui l'appelle et l'encourage, en même temps que s'entr'ouvre devant lui le tombeau d'Eurydice. Plus tard, lorsqu'Eurydice suit Orphée loin des Champs-Elysées, le drame ne se coupe plus en tableaux successifs nécessités par des changements de décors. Il va droit à sa fin véritable, et s'y arrête. Orphée, oublieux de ses serments, veut jeter les yeux sur sa bien-aimée : elle disparaît, un rideau se ferme qui la ravit à notre vue. Orphée est seul, de nouveau, dans ce monde ; il pleure son Eurydice, et " succombe à sa douleur ". Alors les pleureuses du premier acte reviennent, et recommence la symphonie funèbre, tandis que deux coryphées, lentement, ferment le rideau. Nul retour de l'Amour qui ressuscite les amants et

finit la pièce par un heureux mariage. Ce n'est peut-être plus le respect de Gluck, mais le respect d'*Orphée*, le respect du drame, dénudé mais accompli, dépouillé de tout accessoire, de toute superfétation, retrouvant une vigueur nouvelle à se déduire à sa pure essence tragique.

Pour cet *Orphée* dépouillé d'anecdote, pour cet *Orphée* sans date, un milieu décoratif sans réalisme. De grands volumes géométriques, des tentures d'une seule couleur, formant une scène en gradins, ou en plans successifs. Pas de rampe, pas de herse. Toutes les parois de la salle de spectacle sont tendues d'une étoffe blanche qui dissimule des milliers de lampes électriques de diverses couleurs. Une lumière égale, diffuse, venant de partout et de nulle part est ainsi répandue dans la salle, baignant les corps, modelant les volumes, atténuant les contours ; — capable de toutes les nuances, formant une ambiance lumineuse où d'autres lumières peuvent se jouer comme les rayons du soleil dans la lumière du jour. L'orchestre et le chœur sont invisibles. La musique comme la lumière emplit l'espace, ainsi qu'une atmosphère. Sur la scène, les pleureuses, les furies, les ombres heureuses, Orphée, Eurydice, tous ceux dont le geste parle.

Un tel style décoratif, aussi éloigné du trompe-l'œil que de l'inexpressif écriteau shakespearien, il faut l'avoir expérimenté, pour savoir combien il est efficace. Ce n'est plus la juxtaposition de plusieurs arts, mais leur coexistence, la floraison multiple, en art décoratif, en geste, en musique, du seul drame. Ce n'est plus un sujet dramatique éclairé du dehors par le décorateur, orné de gestes, amplifié de musique. C'est le drame lui-même qui rayonne et donne leur sens à chacun des éléments du spectacle. Ces éléments ne s'animent que sous l'impulsion profonde du drame ; ils battent à son rythme, ils sont tous musique.

Ces architectures scéniques, ce milieu lumineux sont là, éléments de beauté, n'ayant en eux-mêmes aucune caractéristique, comme les notes d'une symphonie. Mais le drame commence, et comme les notes de la symphonie, ces éléments de beauté prennent un sens précis : cette paroi rectangulaire devient tombeau, ces étoffes tendues disent la sérénité des Champs-Elysées, un rideau qui se tire nous ramène dans ce monde ; ce rayon de lumière qui éclaire tout-à-coup le fond des Enfers montre le monde extérieur qui y pénètre avec Orphée. La lumière ambiante est un orchestre qui vibre selon la musique de Gluck. Et la musique de Gluck est encore là, en mouvements incarnés, sur la scène. La musique du drame nous prend de toutes parts, elle saisit à la fois tous nos sens, nous pénètre et nous entraîne ; une émotion pleine et compacte nous subjugue, qui nous enlève à nous-mêmes, qui nous met dans le drame, qui ne laisse en nous aucune énergie disponible, rien qui puisse souhaiter quelque délectation supplémentaire, une amusette du décor, une prouesse chorégraphique. Le rideau, s'ouvre sur l'acte des Enfers : la scène est jonchée de Furies, ce sont les élèves d'Hellerau, habillés simplement de leur maillot violet qui laisse bras et jambes nues. Agglomérés en masses informes, leurs bras s'agitent comme les doubles croches de la danse des furies, tandis que la masse fait de larges vagues.

A l'acte des Champs-Elysées, les élèves d'Hellerau, vêtus de simples tuniques, forment quelques groupes d'ombres. Ils ont les mouvements imperceptibles de la musique, inclinaisons de tête, élévations de bras; ils passent touchant à peine terre, impondérables, et Orphée traverse leurs groupes sans les saisir, les groupes se reforment derrière lui comme les essaims de mouches qu'on traverse sur les routes. Pour incarner la musique de Gluck, la Gymnastique rythmique s'est dépouillée de toute raideur, de tout pédantisme ; elle oublie qu'elle fut "grammaire" et qu'elle fut "gymnastique" ; elle n'est plus qu'expression.

Elle semble oublier aussi le " temps forts " et la " métrique ". Les reproches que lui fait à cet égard M. Vuillermoz dans le dernier numéro du S.I.M. je les lui ai faits aussi, naguère, ici même, et ailleurs. Depuis les représentations d'*Orphée* à Hellerau, je sais que ce caractère

" métrique " ne lui est pas essentiel ; qu'il n'est qu'une nécessité première d'un art qui n'est pas une libre émancipation de l'instinct mais une discipline. Son souci de la barre de mesure n'est qu'un premier " moyen ", dont elle se défait, auquel d'ailleurs elle pourrait attacher, me semble-t-il, même au début, une moindre importance. Ces réalisations ne doivent pas plus rappeler ses exercices métriques que, chez un Maurice Ravel, par exemple, la musique ne rappelle le contrepoint appris chez M. Gédalge. Et, en tout cas, si la Gymnastique rythmique a peine à s'émanciper de ses préliminaires, du moins ne mérite-t-elle jamais ce grave reproche que M. Vuillermoz adresse quelquefois aux réalisations de M. Nijinski, d'être à côté de la musique.

Mais il est vrai qu'en s'appliquant à *Orphée*, la Gymnastique rythmique bénéficiait de circonstances particulièrement favorables, qu'elle rendait plus favorables encore en laissant de côté tout ce qui, dans *Orphée* ne lui convenait pas. L'*Orphée* représenté à Hellerau, est complètement dépouillé de tout pittoresque, il est tout intérieur ; de plus, il est de la sobriété et de la simplicité les plus extrêmes, sa *rythmique* n'échappe guère à sa *métrique*. On voit bien quelques œuvres qui remplissent ces conditions : *Elektra* de Strauss, par exemple. On voit surtout les belles œuvres qu'un tel art pourrait susciter. Mais la Gymnastique rythmique elle-même peut devenir d'une plus souple et plus riche possibilité.

Désespérez-vous des cubistes, parce que leur art n'est aujourd'hui qu'une géométrie ? Pensez-vous que dans leurs représentations des corps ils ne seront jamais que des " dénicheurs " de plans ? Et que s'ils ont besoin de discerner ces plans, ils devront toujours les marquer sur leurs toiles comme dans une épure de géométrie descriptive ? — Vous leur faites crédit d'une période d'expérimentation. Accordez-la aussi à cette esthétique théâtrale dont Hellerau vient de nous donner une première et parfaite réalisation. Je vois fort bien la décoration théâtrale utilisée à Hellerau faire appel à des formes architecturales moins rudimentaires, plus diverses, plus imprévues, et qu'aviverait l'usage des couleurs. Je vois aussi la Gymnastique rythmique devenir plus souple, évoluer vers plus de virtuosité chorégraphique. Elle suivrait ainsi une route contraire à celle des ballets russes. Ceux-ci vont du pittoresque et du divertissement vers le drame le plus intérieur, et vers toujours plus de cohésion. Les deux voies tendent sans doute vers la même limite. Ainsi le virtuose se met au service de la musique, tandis que le musicien poursuit une plus riche virtuosité. Ainsi encore, le musicien savant (Bach ?) et le génie inculte (Moussorgski ?) aboutissent tous deux au chef-d'œuvre, le plus fort caractère exprimé dans la plus parfaite forme, par des routes opposées.

E. Ansermet.

L'Orféo de Monteverde à Breslau

On vient de représenter l'*Orfeo* de Monteverde sur le théâtre de Breslau le 8 juin dernier. C'est là une *première* qui fera époque en Allemagne. Déjà, on le sait, la Schola Cantorum de Paris avait, en 1904, remis en vogue ce chef-d'œuvre oublié, et M. Le Lubez en avait donné deux représentations sur le théâtre Réjane dans les décors de l'*Oiseau Bleu* de Maeterlinck (1912 et 1913) en se conformant à la remise en partition de Vincent d'Indy. Voici qu'aujourd'hui l'*Orfeo* gagne l'autre bout de l'Europe. Verrons-nous un jour Monteverde au répertoire de nos grandes scènes subventionnées ?

L'initiative de ce beau mouvement revient à M. le Dr Erdmann-Guckel et sa réalisation, à laquelle notre éminent collègue le Dr Kinkeldey ne resta pas étranger, fut confiée au personnel de l'Opéra de Breslau. Comme à Paris, mais dans une proportion moindre, le livret de Monteverde fut raccourci. On ne crut pas prudent d'exposer au public le cinquième acte, un véritable *deus ex machina ;* et le premier acte, fortement amputé, fut soudé avec le second, ce qui faisait une pièce en trois actes. De même l'instrumentation, tout comme à Paris, avait dû se soumettre aux habitudes de l'orchestre moderne. Nous n'avons plus ni cornets, ni violes, ni chitarroni, ni petits violons à la française, ni organi di legno ; tout ce coloris, si précisément indiqué par Monteverde, fut remplacé par le nôtre, et les instruments défunts par leurs congénères vivants.

Ce serait le moment de placer ici un couplet attendri sur la fameuse et insoluble question des " tripatouillages ", et de présenter des réserves au sujet de l'adaptation du Dr Gückel. Avouons plutôt que le même problème se posera devant tous ceux qui voudront remettre en scène l'*Orfeo*, et que la solution de ce problème dépendra toujours largement du goût et de la mentalité esthétique de celui qui s'y appliquera. Un autre fera peut-être autre chose que M. Guckel. Fera-t-il mieux ? C'est ce qu'on ne saurait dire. Nos neveux riront sans doute de nos exécutions de musique ancienne, tout comme nous rions de celles du XIXe siècle. Nous n'en sommes qu'à la période des expériences.

Dans l'ensemble M. Guckel prit les mouvements vivement, mais pas toujours assez cependant pour vaincre ce goût qu'ont les chanteurs de s'étaler là où il faut une déclamation sobre et rapide. Ainsi, par exemple, le *Récit* de la Messagère perdit une partie de son dramatique effroi, et la grande scène d'Orphée et de Charon manqua de vigueur, tout cela à cause du *chant*. On pourrait se demander si l'opéra entier ne sonnerait pas mieux transposé un peu plus haut. Orphée chantait en véritable baryton, et les chœurs se trouvent souvent dans une tessiture déplaisamment basse.

Mais l'exécution donna une excellente idée de ce que peut être une œuvre de ce genre, réalisée trois cents ans après sa naissance. Le public se montra non seulement convaincu, mais touché, et c'est là le grand résultat de cette expérience : il y a une salle (il n'y en eut pas deux) dans une ville comme Breslau, pour goûter, applaudir et suivre avec émotion un drame lyrique, écrit à Ferrare en 1607. Voilà un fait nouveau. Et, tout en écoutant cette musique si moderne, si pleine de vive jeunesse, si tendancieuse par endroits, qu'elle sait faire vibrer un public de Wagner et de Strauss, je me rappelais la critique amère d'un musicien conservateur, qui écrivait en l'an 1600 les phrases suivantes à l'adresse de Monteverde : " Qu'importent à ces novateurs les règles de l'art ; ils croient avoir fait assez lorsqu'ils ont satisfait l'oreille. Nuit et jour ils s'appliquent sur leurs instruments à rechercher l'effet de leurs dissonances, les insensés ! Ils ne voient donc pas que les instruments les trompent ! Ils sont contents lorsqu'ils ont fait le plus de bruit possible, accumulé un pêle-mêle d'insanités, et élevé des montagnes de fautes. " On ne dirait pas mieux de Schoenberg ou de Stravinski. Pauvre vieux Claudio !

E. Neufeldt.

LA JEUNE MUSIQUE FRANÇAISE

Notre excellent confrère, M. de Weindel, a organisé, cette année, à la Comédie des Champs-Elysées, une série de conférences musicales avec auditions qui ont remporté le plus vif succès. Nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos lecteurs une partie de la causerie de M. Henry Malherbe qui clôtura cette saison et présenta à l'élégant public de ces matinées "La jeune musique française".

On a fait récemment de nombreuses enquêtes sur la jeunesse contemporaine. Des revues altières et de graves journaux ont publié, avec éclat, les pronostics de quelques adolescents qui n'ont pas craint d'être prophètes en leur pays.

L'avenir des sports, de la stratégie, de la critique, de la philosophie, du théâtre et même des lettres, a été dévoilé résolument par quelques devins qui avaient, sans doute, pour mieux tenir leurs rôles, mis des bandeaux sur leurs yeux.

Toutes les aspirations et toutes les tendances de nos cadets ont été commentées, non sans jactance, tandis qu'on laissait dans l'ombre la plus haute, la plus ardente manifestation de l'art français actuel : la jeune musique. Et deux universitaires, d'ordinaire circonspects, (ceux-là même qui signèrent leur enquête *Agathon*), ont tout simplement négligé d'en parler. Avares augures ! Hâtifs exégètes ! Ils ignorent la révolution musicale moderne, si violente et si lourde de résultats ! S'ils avaient à écrire une histoire contemporaine, ils tairaient, apparemment, 1789 !

Il n'y a pas de classes plus indisciplinées, dans l'école d'art contemporain, que les classes lyriques. On s'y jette les partitions à la tête, avec une fureur démente. D'un poing vigoureux, on aplatit les chapeaux hauts de forme des pions traditionnalistes et on ne se gêne pas pour tirer la barbe de tel vieillard, membre de l'Institut.

On peut bien leur pardonner ces excès. Si longtemps les jeunes musiciens ont été emprisonnés dans des classes étouffantes et sombres. On les obligeait à apprendre et à appliquer en toute circonstance des théories désuètes, d'une sévérité inexorablement absurde. Aux heures de récréation, on les parquait en un préau fumeux, encombré d'attristantes copies " d'après l'antique ". Jamais de vacances en plein air, jamais de promenades dans la campagne. Et c'est à ces tristes hères, étranglés de théorèmes et de doctrines, qu'on demandait de chanter.

Un pensionnaire, que toutes ces études vénérables importunaient, eut l'idée, un jour, d'explorer ce collège austère et verrouillé. Il monta au grenier, découvrit une lucarne, l'ouvrit et regarda. Que de douceurs insoupçonnées ! Des jardins embaumés s'étendaient au loin et leur molle fraîcheur montait, en effluves galvanisants ou opiacés, jusqu'au petit prisonnier. Il descendit au galop et appela joyeusement ses meilleurs camarades. Une troupe d'insurgés fut bientôt formée qui brisa les fenêtres du vieil établissement. Ils firent leur campement dans le parc mystérieux et odorant, parmi les herbes folles et les lianes brouillées. Les professeurs scandalisés, les lunettes chavirées, les rappelèrent avec indignation, les menacèrent, les injurèrent. Aucun des petits libérés ne voulut rentrer en geôle, ou si vous préférez en loge. La nouvelle musique était née.

. . . . . .

L'on a fait circuler une étrange opinion de la musique moderne. On la croit communément une petite personne, — j'allais dire une petite persane —, mal élevée, pervertie et névrosée, habillée d'oripeaux bizarres et de flamboyantes étoffes. On chuchote qu'elle se pique

à la morphine, fume l'opium, et, parée de bijoux barbares, fardée de couleurs violentes, elles se livre aux plus extravagants ébats.

Ai-je besoin de dire que cette détestable réputation qu'on lui fait sournoisement n'est qu'une longue et agressive calomnie ? La musique moderne est une jeune fille sage, studieuse sans être pédante. Éprise de simplicité, elle est saine et vive, confiante et tendre, joueuse et sensible. Elle habite la campagne huit mois de l'année et elle y soigne son jardin et même sa basse-cour. Le bruit de la mer, la ligne d'un horizon, le susurrement du feuillage, le cri d'un oiseau lèvent dans son âme les plus douces rêveries. Et, tout-à-coup, sans même qu'elle y consente, l'un de ses souvenirs se répand hors de son cœur. Il porte en lui-même son harmonie. Quelque effort que l'on fasse, on n'en peut trouver de plus juste, de plus sincère, de plus profond.

Quelques virtuoses excentriques n'ont pas peu contribué à jeter tout d'abord le discrédit sur la récente école musicale. Vous rappelez-vous les singulières productions d'Erik Satie ? C'est lui qui eut l'intrépidité charmante et ingénue de baptiser l'une de ses productions : *Pièce en forme de poire*. Plusieurs critiques se crurent peut-être insultés... Ne traitèrent-ils pas sans ménagement les musiciens qui témoignaient d'une personnalité trop neuve et trop indépendante ?

Nos compositeurs ne se préoccupent pas, comme on a voulu l'insinuer, de faire hurler une originalité. Saturés de science, excédés de raffinements, ils sont revenus plus compréhensifs au cœur de la nature. Ces princes ne songent plus qu'à épouser des bergères. " Le cerveau brulé par le raisonnement, disait Renan, a soif de simplicité, comme le désert a soif d'eau pure. "

Les musiciens " avancés " veulent abolir toute contrainte, tout idiotisme archaïque et parler d'âme et âme. Leur dialecte limpide et pensif est l'interprète des plus subtiles évolutions du cœur, de ses ardeurs les plus timides et de ses plus intimes meurtrissures.

. . . . . .

L'on n'élève plus, en musique, des portiques, aux angles d'une coupante précision. La mélodie monte et s'agrandit en spirales balsamiques et indéfinies, comme le mystique encens venu du cœur qui adore et comme le souffle expirant d'un sentiment confessé avant que de disparaître. Plus de leit-motifs trop longs qui règlent leurs classiques assauts, en pugilistes pédants, et ressuscitent lourdement lorsqu'on les croit depuis longtemps morts.

Une déclamation exquisement humaine, serrée, pudique, aux digressions nostalgiques, orchestrée avec un art sûr, délicat et élargi.

Une architecture flottante et voilée a dessein, mais aux plans établis d'avance avec une minutieuse perfection.

Les contours violemment cernés arrachent à la nature l'œuvre d'art qui meurt dans la prison des lignes trop précisées. Il faut que l'œuvre d'art, à peine indiquée, garde un mystère qui aime le mystère, une sorte de pitié inexprimée, une douceur vivante, une attirance fraternelle et obscure qui la mette en constante relation avec toute la secrète et émouvante harmonie ambiante.

L'émotion humaine ne se capte pas avec un lasso trop lourd qui l'étrangle. On doit la recueillir, avec une sollicitude tremblante, dans une écharpe de rêve et de souvenir, qui épouse ses formes les plus fuyantes et qui la garde libre et pourtant captive.

La musique moderne ne se consacre plus tant à célébrer ces deux seuls excitateurs de la sensibilité : l'amour et la mort. Les plaintes de la forêt, la lumière qui tremble sur l'herbe, l'odeur des fleurs qui s'inclinent, la chanson argentine du jet d'eau qui s'élance, s'éparpille et retombe, les rais de bleus reflets de lune sont traduits, aujourd'hui, par de persuasives harmonies. C'est le plaisir et la fête des sens.

L'accompagnement ne rampe plus servilement. Il s'élève et plane et joue plus haut que le chant. Il est comme une voûte feuillue et épaisse qui ne donne aux avenues imprécises de la mélodie que l'ombre verte et la senteur enivrante. La voix humaine, aux inflexions chaudes et graves, aux ondulations molles et heureuses, a retrouvé son pathétique prestige. Elle est enfin sauvée de l'orage strident provoqué par les éléments déchaînés de l'orchestre, où elle faillit tant de fois se noyer, ne surnageant que par miracle.

Dans la plupart des jeunes partitions, les termes barbares de *forte*, *presto*, *andante*, *allegro* ont été remplacés par des indications moins moroses et plus nationales ; on dit maintenant : *puissant*, *avec ardeur*, *avec enthousiasme*, *grave et poignant*, *ensoleillé et joyeux*.

Les représentants de la jeune musique veulent rejeter les traditions italiennes et allemandes. Si quelques uns d'entre eux ont pris goût aux modulations éplorées et aux cadences assourdies de la musique russe et chinoise, ils se proposent surtout de continuer la grande tradition musicale française qui va de Costeley à Debussy, en passant par Rameau.

On accuse trop souvent nos jeunes compositeurs de tâcher uniquement à réduire en miniature les trouvailles de Claude Debussy. Mais n'a-t-on point reproché avec la même légèreté à M. Camille Saint-Saens, à M. Bruneau et même à Massenet d'imiter Richard Wagner ?

Sans doute, la jeune musique a profité des conquêtes du génial explorateur Claude Debussy, qui a tant agrandi la patrie mélodieuse et polyphonique. Mais chacun de nos jeunes artistes a su garder une originalité violemment tranchée, tout en profitant des franchises qu'on accordait dans le libre et splendide royaume de *Pelléas*.

. . . . . .

Les jeunes musiciens ont eu quelques audaces bien décevantes pour les esprits amoureux de *bel canto*. Il y a *bel canto* et *bel canto*. Celui du ténor qui crie, les bras au ciel, et le mollet cambré, a été décrété ridicule par nos modernes compositeurs. Ils ont également prouvé que la cantatrice qui aboie d'une voix formidable et chevrotante n'interprètera jamais d'authentique musique. Les entrepreneurs de spectacles ont vu là des crimes de lèse-majesté dirigés contre le public. Au lieu de saluer l'aurore d'une renaissance éclatante, la plupart des directeurs, des chefs d'orchestre et des critiques ont pris parti contre la jeune musique. Les scènes lyriques sont trop souvent occupées par les faiseurs, les batteurs, les flatteurs de bas instincts. Il a fallu que des russes vinssent à Paris pour révéler au public le chef-d'œuvre de Ravel, *Daphnis et Chloé* et donner un cadre digne à la prestigieuse *Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt. MM. Gabriel Astruc et Jacques Rouché, eux-mêmes, n'osent s'intéresser que timidement aux magnifiques efforts de la nouvelle génération. Les autres directeurs ferment les yeux, se bouchent nez et oreilles devant l'admirable floraison sonore qui éclate partout. Et songez que cette jeune musique française est, de l'aveu de tous, la plus importante, on peut dire la seule qu'il y ait, aujourd'hui, en Europe.

Qu'importe ! L'hostilité ni l'indifférence n'abattront tant d'ardentes volontés. Les nouveaux venus nous doivent des œuvres. Ils nous les donneront, malgré tous les obstacles et toutes les envieuses criailleries.

Les jeunes musiciens ne perdent pas un frisson des heures qu'ils ont à vivre. Chacune des molécules de leurs combinaisons harmoniques doit produire son fruit de volupté. Ils savent la laide vanité des théories. Ils transcrivent leurs songes avec le plus complet détachement d'eux-mêmes et chantent avec la candeur de la religion et de l'enfance. Ils osent, oui, ils osent être eux-mêmes jusqu'au bout de leurs aspirations tendues à éclater. Devant leur tâche de sincérité accomplie ils pourront redire l'émouvante parole de Saint-François " Fierté, j'ai mieux aimé mon pauvre cœur que toi ! "

Henry Malherbe.

Autour de l'Opéra [1]

Pour faire de grandes choses, disent les sages, il faut vivre comme si l'on ne devait jamais mourir. Les directeurs actuels de l'Opéra semblent s'être profondément pénétrés de cette maxime ; l'expiration prochaine de leur privilège n'émeut, en effet, que leur entourage et leurs héritiers présomptifs, et ne trouble en rien leur souriante sérénité. Inquiétante philosophie ! Quel pacte diabolique ont donc conclu ces deux Faust pour signer un nouveau bail avec l'existence ? On voit nettement que l'idée d'une fin prochaine ne les préoccupe guère et qu'ils préparent avec activité un assez lointain avenir. En tous cas, la révélation du plan de campagne qu'ils viennent d'élaborer pour la saison prochaine n'est pas faite pour rassurer la petite troupe de nécrophores qui piétine avec inquiétude à la porte du Boulevard Haussmann.

L'année sera bien remplie à l'Opéra. Elle apportera aux musiciens d'heureuses surprises. Elle donnera d'abord une éclatante satisfaction à tous ceux qui croient à l'avenir de la jeune musique française et souffrent de la lenteur de son apothéose. Pour la première fois un hommage officiel réellement significatif sera rendu à notre art contemporain si nuancé, si souple et si vivant. Trois " jeunes " seront accueillis tour à tour par MM. Messager et Broussan ; en quelques mois on applaudira Philippe Gaubert, Alfred Bachelet et Gabriel Dupont dans trois œuvres caractéristiques.

Du sympathique second chef de la Société des Concerts du Conservatoire, qui est en même temps l'inégalable flûtiste de l'orchestre de l'Opéra, nous aurons un délicieux ballet grec intitulé *Philotis, danseuse de Corinthe*, où se dépenseront généreusement toutes les ressources chorégraphiques et décoratives de notre Académie nationale de Danse et qui sera un pur régal artistique.

Alfred Bachelet nous étonnera par le caractère puissant, la sauvage énergie et l'accent incisif de sa partition de *Scémo* écrite sur un dramatique et poignant poème de Charles Méré. Cet ouvrage qui nous révélera un aspect inconnu de ce musicien sera conduit à la victoire par Yvonne Gall et Muratore.

Et ce sera la création très attendue du somptueux *Antar* de Gabriel Dupont, reçu d'enthousiasme l'an dernier et appelé à produire une sensation profonde par l'originalité et la magnificence de sa conception. Le poète Chekri-Ganem a tenu, d'ailleurs, à écrire lui-même, d'après sa pièce de l'Odéon, le livret sur lequel le musicien a composé une partition qui marquera dans sa carrière une date décisive.

Puis viendra la réalisation scénique du testament musical de Massenet, cette *Cléopâtre*, qu'il écrivit avec tant d'amour pour l'Opéra et à laquelle il travailla jusqu'à ses derniers jours. On sait que le maître disparu avait mis dans cet ouvrage le meilleur de son tendre génie et qu'il le considérait comme une œuvre capitale dans sa production si riche pourtant en impé-

[1] Voir S. I. M. du 1er juillet 1913.

rissables chefs-d'œuvre. L'Opéra apportera à rendre à la mémoire de Massenet ce mélancolique hommage — qui coïncidera avec une reprise d'*Ariane* — une ferveur et une piété toutes particulières.

Entre-temps nous seront données deux partitions curieuses : *Quatre-vingt treize*, de M. Silver, sur un scénario tiré du roman de Victor Hugo par M. Henri Cain et *la Belle Impéria* de Gaston Salvayre sur un livret d'Adolphe Aderer ; puis nous pourrons prendre conscience du mouvement musical de l'étranger avec la révélation des *Joyaux de la Madone* de Wolff-Ferrari, musicien déjà célèbre à Paris avant d'y avoir livré une seule bataille. La création d'une autre œuvre étrangère, dont le titre est encore tenu secret, achèvera de documenter le public français sur l'évolution musicale internationale.

Mais la " première " qui dominera toutes les autres, qui rendra inoubliable cette année 1914 et qui attachera aux noms des directeurs actuels de l'Opéra la gloire la plus enviable et la plus durable, ce sera évidemment, le 1er janvier prochain, la création française de **Parsifal,** ce surhumain chef-d'œuvre, cette cathédrale aux portes closes dont l'humanité attend depuis si longtemps l'ouverture, dans une impatience croissante qu'exaspèrent encore les suaves bouffées de musique échappées des hauts vitraux, le dimanche, à l'heure des vêpres symphoniques... Et la mystique communion de nos fidèles sera d'autant plus ardente et enthousiaste que le miracle bayreuthien sera réalisé avec des moyens d'expression exclusivement français. Au pupitre de chef-d'orchestre sera André Messager, la version interprétée sera celle d'Alfred Ernst, et sur la scène, dans les admirables décors de Simas et de Rochette, on applaudira Lucienne Bréval, Franz, Renaud, spécialement engagé pour la circonstance, et les plus brillantes artistes de la maison réunies dans l'harmonieuse gerbe des Filles-Fleurs.

On comprend que la direction actuelle ait tenu à s'assurer le précieux privilège de cette sensationnelle révélation et à garder l'exclusivité de sa préparation. Le seul matériel d'orchestre légalement utilisable est actuellement sur les pupitres de nos musiciens de l'Opéra où les études sont minutieusement conduites d'après les meilleures traditions wagnériennes. Ainsi pourront être offertes au public parisien, le premier jour de l'année nouvelle, les magnifiques étrennes musicales qui lui sont promises depuis si longtemps.

Ce geste couronnera de splendide façon la belle campagne artistique de MM. Messager et Broussan et leur permettra de terminer " en beauté " un remarquable septennat. Et nous saurons bientôt dans quelles voies l'arrêt du sort engagera leur destin à la fin de cette année 1914 qui s'ouvrira pour eux sous de si glorieux auspices !

Pierre Lérys.

Les faits du Mois

Les archers d'Eros. A la suite de la mésaventure survenue à leur collègue Burrian, incarcéré pour adultère, les ténors, réunis en syndicat, ont décidé de protester contre cette atteinte à l'un de leurs privilèges séculaires, par une grève renouvelée de Lysistrata. Ils ont brisé l'arc et les flèches symboliques dont Aphrodite les avait armés et ont mis les compositeurs en demeure d'écrire à l'avenir pour basses nobles les rôles d'amoureux dont ils refusent désormais de se charger.

Représailles : les excès des suffragettes devaient fatalement entraîner d'impitoyables mesures de répression. Pour la première fois, on vient d'appliquer à une femme la peine de la réclusion et du bannissement. Une toute jeune fille, Mlle Lili Boulanger qui avait commis le délit de mettre en musique des vers de M. Eug. Adenis, a été condamnée à trois ans de prison et d'interdiction de séjour. Elle purgera sa peine à Rome après avoir été écrouée à Compiègne où elle a fait un mois de préventive. Déjà sa sœur aînée n'avait échappé que par miracle à une condamnation du même genre. Voilà qui donnera à réflechir aux jeunes écervelées qui se laissent entraîner à l'action directe. La ligue de l'Encouragement au Bien signale avec satisfaction, dans son rapport annuel, la faillite d'une des coutumes les plus licencieuses du Conservatoire. Un concours, qui constituait, en somme, une véritable prime à l'inconduite, à révélé que les jeunes gens d'aujourd'hui sont des élèves sérieux, parfaitement incapables de faire une de ces fugues dont la coupable tradition déshonorait notre grande Ecole Nationale. A l'Académie des Sciences : des observations précises recueillies, thermomètre en main, dans les bureaux du Courrier Musical et de la Revue Musicale S. I. M., il résulte que la fusion de deux périodiques s'opère en vase clos, à une température de 18 degrés centigrade. Le 14 Juillet, dans l'après-midi, a eu lieu à Paris un concours de chant monstre ; dans tous les théâtres de la capitale, ouverts gratuitement au public, chanteuses et chanteurs ont brigué les suffrages de la foule. Morceau imposé : la Marseillaise.

1er *prix ex-æquo* — 2e *prix* — 1er *accessit* — 2me *accessit* — *mention honorable*

Swift.

(*Croquis d'Em. Barcet*)

LA MUSIQUE DANS LES CASINOS

La température n'a guère favorisé les stations balnéaires et les touristes sont rares dans bien des cités autrefois florissantes en cette saison. On n'a donc que très peu quitté Paris ; aussi le Casino *d'Enghien* est-il plus visité que jamais.

Convenons-en, d'ailleurs, M. Gouverneur a réalisé un programme qui n'est pas sans intérêt ; si tant est que le législateur ait décidé la mort d'Enghien, Enghien succombera en beauté... Mais les institutions que condamnent nos Honorables ont coutume de se porter assez bien... ne préjugeons donc pas et constatons l'excellence et la variété des représentations que donne notre toute voisine cité estivale.

La Fille du Régiment et *Thaïs* où triompha Mlle Bady, qu'entouraient M. Cotreuil, M. Simart et M. Mirès, *Rigoletto* qui révèla le beau tempérament dramatique de M. Simart, puis *Lakmé* que Mlle Rossi vocalisa selon la tradition, servirent de débuts aux artistes de la troupe d'opéra-comique. Le ballet, où brillent Mmes Villeneuve, Jannsens et Schitner, n'a encore interprêté que *Coppelia*, mais nous promet des créations captivantes ; quant à l'opérette elle a réuni dans *Miss Million*, la délicieuse Rosalia-Lambrecht, le fin comique Poudrier et MM. Dubressy, Marmont, Lary-Duron, Mordet qui ont du style et de la tenue.

L'orchestre est conduit avec une impeccable précision par M. Jean Gay qui fournit en outre des concerts remarquables. Il faut citer ceux où se produisirent Mlles Christiane Roussel et Line Talluel, Mlle Jane Lemaire, Mlle Cymael, le ténor Iriarte, le violoniste Marcel Duran, Mlle Marcelle Parys, et surtout le choral de Paris dont il serait superflu de vanter les voix, l'ensemble, le style et la variété d'expression.

On assure que la Société d'Enghien, lorsqu'elle abandonnera les bords fleuris du lac, ira s'installer dans le domaine d'Ilbariz, aux portes mêmes de Biarritz. Cela fera une rude concurrence à M. Boulant...

* * *

Car Biarritz, tout au music hall durant le mois d'Août, ne " fera " guère que quelques jours d'opéra en Septembre — une douzaine de représentations tout au plus —. C'est peu ; ce n'est même pas assez.

En revanche les Pyrénées mettent tout en œuvre pour attirer et retenir une clientèle que la Suisse leur disputait jadis. Et les *Casinos Pyrénéens* (Luchon, Cauterets, Bagnères de Bigorre) seront avec *Deauville* le grand rendez-vous select et artistiqne de la présente saison d'été.

Ces casinos sont, cette année, dirigés par la même Société ; il en est résulté, pour l'ensemble, une organisation de tout premier ordre et une manière de trust de tous les artistes

célèbres du moment. Noté à chanté *Guillaume Tell* à Cauterets ces jours derniers ; on annonce les représentations de Mmes Litvinne, Cesbron, Korsoff, Lipkowska, Marchall, Marguerite Herleroy et de M. Marcoux. Le répertoire courant est parfaitement interprêté par Mmes Conforto, Charrin, Gerday. MM. Chassagne, Van Obberg, Tormagny, et, que dirigent avec art MM. Frigara et Chérubini. Les concerts classiques que dirige remarquablement M. René Doire remportent un énorme succès. Notons aux programmes : La *Symphonie* en la de Beethoven, l'*Inachevée* de Schubert, les *Ouvertures* de Beethoven et de Wagner, la *Rapsodie Hongroise* de Liszt, le *Caprice Espagnol* de Rimsky Korsakow, les *Danses du Prince Igor* de Borodine, la *Symphonie Espagnole* de Lalo, admirablement exécutée par M. José Porta, et les plus belles pages anciennes et modernes de la littérature du violon et du violoncelle interprêtées par les excellentes solistes Madame Coemans et M. Jamin.

Au Casino de Vichy la saison lyrique a commencé, cette année, sous les plus heureux auspices. " Nous avons eu, m'écrit notre correspondant, une série de représentations de Gala avec Mlle Alice Raveau dans *Orphée*, où elle excelle ; de Mlle Delna, dans la *Vivandière*, où elle sait si bien mettre en relief sa manière faite de vigueur et de précision ; de Mlle Demougeot, dans *Samson et Dalila* et les *Barbares* ou elle a manifesté amplement des sons tragiques et vocaux, et Mme Frédéric Boyer, excellente dans l'*Attaque du Moulin*.

" Pour l'instant, on attend Mlle Kousnetzoff dont le succès a été si grand l'été dernier.

" Entre temps, une assez bonne représentation de *Lohengrin* avec Mr. Swolfs dont les moyens ont paru quelque peu insuffisants malgré toute l'habileté wagnérienne dont il dispose.

" Aux concerts, Mr. Gaubert attire, par ses programmes habilement conçus et la virtuosité de sa direction, un public de plus en plus nombreux et de plus en plus accessible aux accords de la grande musique.

" Le premier concert classique, qui eut lieu le 20 juin, comprenait la Symphonie *en la* de Beethoven ; le concerto en *fa majeur* de Bach ; un poème lyrique d'Alf. Rullmann, *Cléopâtre* ou l'on put entendre Mlle G. Dauly ; la si délicieuse suite de G. Fauré, *Dolly ;* enfin, pour terminer, La *Napoli* des *Impressions d'Italie* de G. Charpentier.

" Le deuxième concert était consacré à Saint-Saëns, enchassé qu'il était dans la semaine que le Casino a organisée. Le clou en était la réaudition, si souvent réclamée depuis la mort du regretté Danbé, de la très belle et très haute Symphonie en *ut mineur* avec orgue, qui fut superbement exécutée par notre excellent orchestre ; deux morceaux chantés par Mlle Demougeot, *Pallas-Athénée* et *La Cloche ; Africa*, morceau pour orchestre et piano tenu par le maître qui dirigeait en outre *Phaeton* aux acclamations du public enthousiaste de le voir si jeune et si plein de vaillance ; enfin le *Déluge* dont c'était la première audition à Vichy. "

J'enregistre et j'applaudis.

* * *

Boulogne vient d'inaugurer sa saison avec *Manon*. Mr. Marcelin y retrouva tous les succès

dont il est coutumier salle Favart et Mme Rossi y fit valoir ses solides qualités de soprano à la fois dramatique et léger.

Dieppe n'a guère donné que *Le Barbier de Séville* et un ou deux concerts où s'affirma la maîtrise de Mr. Monteux, la virtuosité et le classicisme du violoncelliste Bedetti et la grâce vocale de Mlle Vallin. *Aix les Bains* ne fit pas davantage non plus : Mr. Ruhlman y a tout juste fait entendre le violoncelliste Droeghmann et des fragments d'une œuvre inédite de Pierre Carolus Duran qui a pour titre : *Le Joueur de Flute. Cabourg* n'en est encore qu'à l'instant ou un Casino bien tenu précise ses intentions, d'ailleurs excellentes, et *Deauville*, dont le programme est tout un monde, clôture aujourd'hui le service de hors d'œuvre par quoi son Casino ouvrit le festin plantureux qu'il compte offrir à ses dilettanti coutumiers.

On s'organise, en somme, un peu partout en vue des festivités du mois d'août. Le malheur est que la pluie ne cesse pas de choir, que les pays montagneux sont pâles, que les océans sont gris et froids et que tout cela attriste les âmes au point de faire préférer Schopenhauer aux chefs-d'œuvre de notre école musicale moderne.

Aussi s'explique-t-on la décision de *Trouville* qui, vaillamment, représenta en quelques jours seulement : *La Mascotte*, *La Fille du Tambour Major*, *Rip*, et mélangea avec adresse les flonflons d'opérettes sans prétentions d'art, aux émotions faciles — trop faciles — de la sentimentale *Lakmé*, de l'inégale *Bohême* et de l'éternelle larmoyante *Mignon*.

Seulement ce n'est point avec ça qu'on ramènera le *Tout-Paris* sur les planches de la célèbre Rue qui lui est consacrée.....

Théophile Puget.

Çà et Là

AU SALON DES MUSICIENS FRANÇAIS. — Sous la présidence de M. Henri Maréchal, Inspecteur de l'Enseignement Musical, le Jury du *Salon des Musiciens Français* a voté les récompenses suivantes : Premières médailles : MM. Louis Dumas, Gabriel Dupont, André Laporte, Léon Moreau, Achille Philip ; deuxièmes médailles : M. Paul Bazelaire, Mlle Lili Boulanger, MM. J.-B. Ganaye, P.-S. Hérard, Mme C.-P. Simon, M. Louis Vierne ; troisièmes médailles : Mme Amirian, MM. René Bruck, Marc Delmas, Albert Doyen, Roger de Francmesnil, Paul Ladmirault, Léo Sachs, H. Woollett ; mentions : MM. Georges Alary, René Blin, Félix Fourdrain, Marcel Noël, Mme A. Lesur. Le prochain Salon s'ouvrira le 1er novembre 1913. Les Compositeurs devront adresser leurs œuvres au Secrétariat-Général, 28, rue Nollet, à Paris, du 1er au 25 octobre.

En outre, M. Valentino, chef de division de l'Enseignement musical, délégué de M. Léon Bérard, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, vint présider le premier banquet du Salon des Musiciens Français. A la table d'honneur on remarquait : MM. Henri Maréchal, président du Salon ; Gigout et Paul Puget, vice-présidents ; Maxime Thomas, secrétaire général ; Jules Meunier, trésorier ; Mme Chaminade ; MM. Bourgeat, Raoul Pugno, Diémer, Paul Vidal, Wormser, Destenay, Dallier, Charles René, Silver, Lutz-Falkenberg, Le Borne, Bellenot, Letocart, Jean Huré ; Mmes Fleury-Roy, Nadia Boulanger ; MM. Lyon, Léon Moreau, Marcel Bertrand.

M. Henri Maréchal remercia ses innombrables collaborateurs et M. Valentino rappela les services considérables déjà rendus par ce Salon aux Compositeurs Français vivants. Une belle ovation salua la péroraison de M. Valentino qui, ensuise, au nom de M. Barthou, ministre de l'Instruction Publique, décerna un certain nombre de distinctions honorifiques. Est-il à peine besoin d'ajouter qu'un superbe concert termina cette fête.

* * *

L'ASSOCIATION AMICALE des Prix de piano, hommes, du Conservatoire de Paris — comprenant actuellement 64 membres — s'est définitivement constituée à l'assemblée générale du 23 juin dernier. M. Paul Braud a été élu président, et le comité définitif se compose de MM. André Wormser, Camille Bellaigue, J. Philipp, A. Reitlinger, Berny, V. Staub (trésorier), Ed. Risler, Ricardo Vines, Henri Schidenhelm (secrétaire), J. Morpain, Lazare Lévy.

* * *

La musique française moderne sera bien représentée, les saisons prochaines, aux Etats-Unis. M. Campanini, directeur du Grand Opéra de Chicago, vient de traiter pour les représentations de *Déjanire* et *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *Fervaal* de d'Indy, et *Pelléas et Mélisande* de Debussy. D'autre part, MM. Aborn, directeurs de la Century Opera Company de New-York vont entreprendre une grande tournée aux Etats-Unis, pour y faire connaître *Samson et Dalila* chanté en langue anglaise, et probablement aussi *Henry VIII* de notre illustre maître Saint-Saëns.

* * *

La promotion de la Légion d'honneur dite "Des Gens de Lettres" nous permet de féliciter très sincèrement trois de nos collaborateurs : M. J.-H. Rosny aîné, nommé officier, et M.M. A. Boschot et Louis Schneider, nommés chevaliers.

Nous adressons aussi tous nos meilleurs vœux à notre collaborateur Robert Chauvelot, dont le mariage vient d'être célébré avec Mlle Edmée Daudet, fille du grand maître Alphonse Daudet.

* * *

EN L'HONNEUR DE GLUCK. — Notre éminent confrère de Dresde, le Dr Max Arend, gluckiste fervent et éclairé, vient de fonder une *Gluck-Gemeinde*. C'est plus et mieux qu'une Société Gluck se mettant sous le patronage de l'illustre auteur d'Armide, c'est une Association, une Communauté esthétique s'efforçant de rendre la vie à ces œuvres admirables, de les éditer et de les faire exécuter dans les meilleures conditions, de retrouver l'âme qui les a fait vivre et de leur créer un public d'admirateurs compréhensifs et ardemment passionnés.

M. Arend part en effet de cette constatation, que Gluck est à peu près ignoré des masses, bien qu'on puisse encore, ça et là, rencontrer ses œuvres au répertoire de quelque théâtre. L'érudit même ne le connaît guère que par les erreurs de l'histoire, c'est-à-dire par ces malentendus intéressés qui provoquèrent les querelles des Piccinistes, et dont nous n'avons cure aujourd'hui. Or, c'est précisément après le grand mouvement romantique du XIXe siècle, après la révolution wagnérienne, que l'art classique et condensé d'un chevalier Gluck prend toute son importance. A travers la sobriété des gestes et derrière la simplicité des moyens nous apercevons maintenant (et maintenant seulement) la puissance dramatique de cet homme de théâtre. En ce temps présent, où la musique envahit et submerge la personnalité du musicien, où le langage des sons, admirablement perfectionné, n'est plus pour beaucoup qu'un moyen de parler pour ne rien dire, l'exemple d'un génie souverainement maître de soi, qui subordonne exactement l'expression à la logique des sentiments, et l'imagination aux lois d'un style défini, est salutaire et bienfaisant. Souvenons-nous de Gluck et n'oublions pas la leçon qu'il a donné à l'art musical ! Tel est le cri de ralliement que pousse le *Gluck-Gemeinde* et son fondateur le Dr Arend (46, Mathildenstrasse à Dresde). Faut-il ajouter que pour la modeste cotisation de membre (12,50 fr.) chaque adhérent à cette propagande artistique aura droit aux publications de l'Œuvre qui seront tout d'abord les partitions de *L'Arbre Enchanté* et de l'*Innocenza Giustificata*.

* * *

EN L'HONNEUR DE BACH. — On sait que nous sommes redevables de la monumentale édition des œuvres de J.S. Bach en 40 volumes, à la Bachgesellschaft. Cette société dissoute lorsqu'elle eut rempli son rôle géant, fit place à la Neue Bachgesellschaft dont la mission est faire entendre les œuvres ainsi mises au jour. Celle-ci, sous la présidence du conseiller Kretzschmar, tiendra une de ses assises périodiques à Eisenach le 27 septembre prochain. On y entendra un concert de musique d'église auquel le chœur de Duisbourg prêtera son concours, et deux concerts de musique de chambre.

* * *

Poursuivant son œuvre profonde de moraliste et d'essayiste, Mme Aurel nous donne

aujourd'hui une manière de bréviaire sentimental *La Semaine d'amour*. (Edition du *Mercure de France*.), nous enseignant que nos compagnes rêvent moins de l'amour proprement dit que de l'*amitié-passion*, " de l'étrange, de la fauve et sainte amitié ", selon son expression.

Ce livre, riche en vues nouvelles, impératif et gracieux, invite à la méditation. Hommes et femmes y accroîtront leur personnalité.

* * *

La musique française moderne à l'Opéra de Nice, la prochaine saison, sera représentée par les noms de Saint-Saëns, Debussy, Paul Dukas, Florent Schmitt, avec " *Samson et Dalila* " " *Phryne* ", " *Javotte* ", " *L'Enfant prodigue* ", " *La Péri* " *et* " *La tragédie de Salomé* ".

* * *

Sous le patronage de MM. C. Saint-Saëns, Th. Dubois et G. Fauré viennent d'avoir lieu les Examens de la *Société des Musiciens de France* pour l'enseignement de la Musique. Ils étaient jugés par MM. Chapuis, V. Staub, Tiersot, du Conservatoire, et par MM. Battala, Ceillier, Debroux, Garès, Albert Geloso, Lortat, Péru, Sporck, Vuillemin et H. Woollett.

Ont obtenu : 1° *Le diplôme de Licence pour l'Enseignement du piano : M*lles Charpentier (Senlis) mention *bien* ; Rousselon (Le Hâvre) mention *bien* ; Perronnet (Paris).

2° *Le Brevet d'Aptitude pour l'Enseignement du piano :* Mlles Drancourt (Le Hâvre) *très bien* ; Perrot (Paris) *bien* ; Cayron (Angers) *bien* ; Margotin (Reims) *bien* ; Gerber (Paris) *bien* ; Hanriot (Saint-Mandé) *bien* ; Lasset (Paris) ; Prudhomme (Paris) ; Rudowska (Paris) ; Manissié (Le Hâvre) et Tissot (Paris).

3° *Le Brevet d'Aptitude pour l'Enseignement du violon :* M. Lacoste (Bordeaux) *très bien* ; M. F. Cadalen (Castres) *très bien*.

* * *

Monsieur Gatti-Casazza, directeur général de la Metropolitan Opera Co. de New-York, vient de traiter pour l'opéra *Julien* du maître Gustave Charpentier.

L'œuvre sera interprétée par M. E. Caruso, Mlle Farrar et M. Dinh Gilly, dans les rôles principaux, et dirigée par M. Arturo Toscanini.

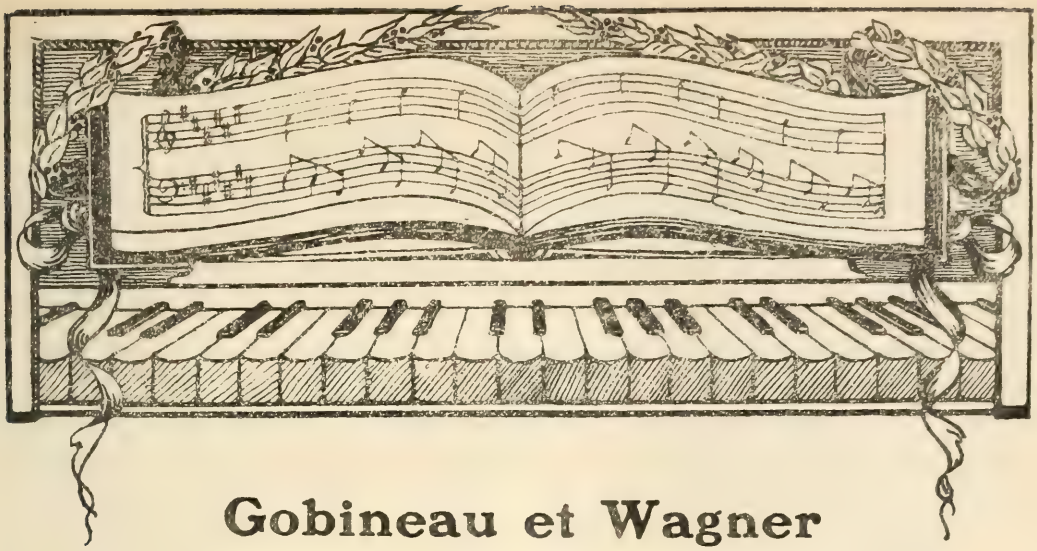
Les décors sont exécutés par M. P. Paquereau, de Paris.

La première représentation aura lieu dans le courant du mois de Février prochain et M. Charpentier a bien voulu accepter l'invitation qui lui a été faite par la Direction du Metropolitan d'assister à la première de son œuvre.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie SAINTE CATHERINE, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique (Tél. 517).



Gobineau et Wagner

Un soir de ce qu'il appelait son " pèlerinage terrestre ", Richard Wagner eut une apparition : il rencontra un penseur qui modifia profondément les directions de son intelligence et de sa sensibilité : il connut une volonté qui s'empara de la sienne.

Un soir de ce qu'il appelait également son " pèlerinage terrestre " le comte de Gobineau eut une apparition : il rencontra un être qui par son affection et son enthousiasme bienveillant développa les sentiments chevaleresques et nobles de sa personnalité et l'ancra dans ses convictions philosophiques.

Telles sont les deux versions de la rencontre du musicien allemand Richard Wagner et du diplomate philosophe français comte de Gobineau.

Ce fut pendant l'hiver de 1876 que se passa cet événement, auquel la critique allemande attache une grande importance. Les heures triomphales de Bayreuth venaient de prendre fin : Wagner avait vu réaliser son œuvre de musicien de la façon la plus magnifique ; sur un théâtre élevé au haut de la colline sainte, " l'abîme mystique " laissant échapper les harmonies sacrées, l' "Anneau" avait été interprété dans sa copieuse intégrité.

Lassé par les fatigues de deux saisons successives de répétitions, le maître se reposait à Rome lorsque, venant d'escorter l'empereur dom Pedro dans un voyage en Russie, le comte de Gobineau y passa, et s'en fut rendre visite au maître dont l'auréole à ce moment était quasi divine.

Il s'offrit, avec une élégance et peut-être une impertinence très française, à transmettre les commissions ou les messages de Wagner à celle qui, à Berlin, passait pour l'inspiratrice, la Muse. De ce premier contact, un peu imprévu et romanesque naquit une amitié qui s'accrut particulièrement à Venise en 1880.

Dans l'intervalle Wagner avait pénétré l'œuvre touffue et généralement peu connue du comte de Gobineau : tour à tour la *Renaissance* et l'*Essai sur l'inégalité des races humaines*, avaient retenu son attention et projeté des lueurs étranges dans son cerveau amoureux du nouveau. Les relations des deux hommes étaient particulièrement favorisées par le fait que le comte parlait couramment l'allemand, et que Wagner s'exprimait le mieux du monde en français.

Nous aurons à étudier tout à l'heure ce qu'il faut admettre et ce qu'il faut extraire de cette amitié et de ce commerce. Etablissons tout d'abord ces relations par quelques brefs détails qui, tendant à prouver l'exaltation de deux cerveaux épris d'originalité et de longues pensées, pourront mieux qu'une étude comparative et documentaire des œuvres, donner à cet article une atmosphère et de la vie.

(D'ailleurs, il me faut bien supposer — sous peine de remplir un volume — que j'écris à l'intention de gens pour qui " Religion et Art " ou " Héroïsme et Christianisme " de Wagner sont aussi familiers que la " Renaissance " et l' " Essai sur l'inégalité des races humaines " de Gobineau. Je renvoie les autres aux principaux commentateurs de Wagner et de Gobineau, à Chamberlain et à Seillière.)

Relevons cette opinion par exemple : au cours d'une conversation, Don Quichotte, le héros de Cervantes, vint sur le tapis. Gobineau jugea sévèrement le chevalier à la triste figure : " C'est une mauvaise action qu'a commise l'écrivain espagnol, en écrivant une telle œuvre ". Et comme Wagner s'indignait, s'étonnant que son interlocuteur ne comprit pas le tragique, affreusement comique de cette épopée de fin d'âge, et ne se rangeât pas aux côtés du tendre amoureux, coureur d'idéal, le comte le regarda en face et lui dit : " Ne croyez-vous pas qu'il soit nécessaire de déployer une énorme quantité de force et de patience, même quand on est un grand homme, pour faire le bien et détruire ou écarter les obstacles que la méchanceté ou l'ignorance place sur votre chemin ? Et ces combats ne sont-ils pas aussi importants que des combats contre des moulins ou des moutons ? Comment un homme qui cherche à faire *le*

bien pour le bien ne se fait-il à lui-même l'effet d'un fantôme ou d'un chevalier de la triste figure ? "

Ces paroles prénietzchéennes ébranlèrent-elles Wagner ? Lui firent-elles apercevoir des pensées souterraines auxquelles il n'était pas habitué : il les nota en tous cas et ne les oublia pas ; il en aima davantage leur auteur, qu'il tint à emmener avec lui à Berlin entendre le " Ring des Nibelungen ", l'idéal réalisé de sa pensée d'alors sur l'humanité, les héros, les dieux, l'existence et la mort.

Comme ils séjournèrent ensuite à Wahnfried pendant un assez long temps, leur amitié s'accrut de l'atmosphère paisible, de la lumière heureuse qui convenaient à ces deux vieillards dont l'un avait connu la gloire, et dont l'autre jouissait d'un splendide isolement intellectuel.

Ils étaient à l'heure où l'orgueilleux s'abaisse et où l'humble s'élève: à l'heure de la vie où l'on comprend la force du silence, la franchise, le dévouement, où la gaîté est plus facile et se rapproche des joies de l'enfance et où l'on ne désire plus agiter de grands problèmes en vue de son développement individuel, mais dans un sens généreusement altruiste.

Partis de points différents ils en arrivaient à voir le monde de la même manière et leur amitié était centuplée de mille rapports, insignifiants chacun, mais qui les ravissaient par leur multiplicité.

Wagner avait horreur de la presse : Gobineau également qui ne lisait aucun journal si ce n'est une feuille humoristique, l'équivalent de notre " Rire ", les *Fliegende blaetter*.

Tous deux sentaient à l'extrême la nature extérieure et ses évocations par le moyen du lyrisme moderne : leurs imaginations débordaient de sève : c'est ainsi qu'un jour ils essayèrent de se persuader mutuellement qu'ils étaient devenus fleurs et tâchèrent de faire monter à leurs lèvres cet étonnant aveu, cette médusante constatation : " je suis une fleur ! " L'imagination allemande est en effet très spéciale et très différente de la française : nous verrons plus tard que Gobineau avait un tempérament quasi allemand : il faut tout de suite, quand on étudie ce cerveau, s'habituer à ces façons d'agir et de s'exprimer.

N'est-ce pas Gobineau qui dit un jour à Wagner — était-ce une plaisanterie ailée ? était-ce une affirmation scientifique d'une ironie toute littéraire ? — comme ils discutaient ensemble de Newton : " Il savait l'heure qu'il est, moi, je ne l'ai jamais su ! "

Le tempérament allemand le poussait à un goût exclusif pour l'art

et la peinture des maîtres hollandais, Rembrandt en tête, et à la condamnation des génies italiens, Michel-Ange excepté. Mais après avoir affirmé avec son antagonisme de grand seigneur ce fait général — devant les répliques énergiques de Wagner, un sourire de finesse et de moqueuse ironie luisait sur son visage de chevau-léger. " Ne nous disputons pas, mais reconnaissez que les maîtres hollandais furent certainement des hommes spirituels et plein d'humour tandis que les peintres italiens devaient être sans aucun doute ennuyeux à mourir ".

En 1882 les amis magnifiques se rencontrèrent à Wahnfried : c'était au mois de mai : Parsifal était représenté triomphalement : l'esprit de Gobineau se réjouit de cette dernière joie : il y puisa une grande jeunesse dont son pauvre corps usé avait besoin : les étrangers se demandaient quel était cet homme que Wagner ne quittait pas un instant : son nom énoncé n'éveillait rien parmi les musiciens accourus de tous les coins de l'Europe. " L'essai " et la " Renaissance " n'étaient pas encore célébrés dans les histoires de la littérature française. Wagner à la fin d'une représentation devant l'exaltation de son ami, que la musique transfigurait, lui dit : " Vous avez l'air d'avoir 18 ans ", et le comte répondit : " Je souffle sur le flambeau pour le transmettre à mes petits-enfants, flamme droite et forte ".

Après Parsifal, il était épuisé : ses conversations n'étaient plus ce qu'elles avaient été : il ne vibrait plus ; il s'en fut en Auvergne dans une propriété familiale. Peu de temps après, comme il se rendait en Italie pour revoir Wagner, il mourut dans une chambre d'hôtel à Turin, solitaire.

Voici à titre documentaire une des dernières lettres que lui écrivait son génial ami, et que l'obligeance de M. Schemann, l'organisateur des écrits gobinistes, me permet de faire connaître aux lecteurs de la S. I. M.

Elle prouve l'amitié indissoluble de ces hommes, et la culture très littéraire de Wagner.

Villa Fr. Gangi, Place Paruzzi, Palerme.

Très cher et très honoré ami,

Je vois qu'il faut que j'intervienne moi-même pour vous faire entendre la voix d'un homme au milieu de celle des femmes. Autant que je puis me le représenter par les nouvelles que j'ai de vous, vous vous êtes bien trouvé de votre séjour chez nous. Je n'ai pas appris grand'chose de bien, des effets des changements de résidence qui ont suivi. " O Zeus, pourquoi as-tu créé les femmes ! " s'écrie

Etéocle dans Eschyle. A Rome vous paraissez déchaîné et il semble qu'ailleurs aussi vous demeurez plus par obstination que par goût. Allons, c'est bien : vous ne voulez pas rester à Rome au printemps ? A merveille : vous voulez vous rendre en été aux représentations de Parsifal, qui ont lieu en Août ; mais à cette époque nous ne pourrons être à vous, ni vous à nous ; car dès à partir de juillet (à cause des répétitions) c'est un tourbillon qui nous arrache à tous nos amis. Nous avons l'intention de retourner à Bayreuth le 15 mai au plus tard. Nous vous invitons pourtant à vous installer à Wahnfried un peu plus tôt ; tout y est prêt pour vous y recevoir. Joukousky s'offre également à mettre à votre disposition un appartement tout à fait indépendant dans sa maison. Votre besoin d'entourage féminin sera satisfait, à partir de mai, par nos innombrables filles. Mais, encore quelque chose ! Au milieu d'avril nous repassons par Rome expressément pour vous y chercher et pour vous enlever dans notre wagon-salon ; nous remontons ensuite tout doucement vers le nord et signons à Venise un bail pour une habitation splendide et spacieuse — pour vous aussi — que nous viendrons occuper avec vous après Bayreuth au commencement de la mauvaise saison, pour ensuite l'année prochaine donner à nouveau des galas à Oberfranken. — Choisissez! Essayez donc aussi une fois de ne pas aller à Schanameh (comment diable appelez-vous ce pays d'Auvergne ?) " O Zeus ! Pourquoi etc... " Soyez bon. Et pourquoi ne pas venir nous rejoindre ? Je puis vous envoyer Schnappauf [1].

Votre

RICHARD WAGNER.

* * *

" Je suis fils de roi : cela signifie : je suis d'un tempérament hardi et généreux, étranger aux suggestions ordinaires des naturels communs. Mes goûts ne sont pas ceux de la mode ; je sens par moi-même et n'aime ni ne hais d'après les indications du journal. L'indépendance de mon esprit, la liberté la plus absolue dans mes opinions sont les privilèges inébranlables de ma noble origine. Et ces qualités qui me distinguent viennent de ce que je sors d'une combinaison mystérieuse et native : il y a en ma personne une réunion complète des éléments nobles, divins si l'on veut, que mes aïeux anciens possédaient en toute plénitude et que les mélanges des générations suivantes avec d'indignes alliances avaient pour un temps déguisés, voilés, dissimulés, mais qui, *jamais morts*, reparaissent soudain dans le fils du roi que je suis. "

Ces quelques lignes définissent Gobineau et définissent aussi son œuvre, œuvre prénietzchéenne qui considère les faits à un point de vue

[1] Mot allemand intraduisible, faisant allusion sans doute à une plaisanterie ou une ironie.

inactuel, œuvre sociologique, théorie des races, affirmation de la supériorité des Aryens, pessimisme et négation de l'idée de progrès, œuvre enfin qu'il faut rapprocher des théories wagnériennes telles que Chamberlain les résume :

" Plus la philosophie s'élève plus elle devient abstraite : d'un autre côté, le progrès consiste pour l'art rejeter à ce qui est accidentel ; la musique par exemple ne devant s'appliquer qu'à ce qui constitue l'essence de la vie. Donc l'art et la philosophie s'élèvent au-dessus des brumes de ce qui est limité et accidentel ; ils se rencontrent ; ils ne sauraient se fondre l'un dans l'autre, car l'intuition artistique est à l'opposé de la raison : mais l'art affranchi du concours de la raison aura une vision intuitive bien plus claire de l'essence de la raison, et réciproquement. Or l'art contient toute sagesse, et l'œuvre d'art véritable est une image condensée et purifiée du monde même. Elle est une *révélation*. L'artiste et l'homme cheminent vers un monde nouveau. "

Malgré les contradictions apparentes, la parenté de ces théories est indiscutable : je vais essayer, d'analyser ensemble l'âme wagnérienne et l'âme gobiniste, d'étudier ce que les allemands appellent : la pénétration mutuelle de ces deux êtres ; de circuler autour de la tombe des deux grands morts avec respect, et d'accrocher à leur croix une couronne sans inscription.

* * *

Plaçons-nous au point de vue allemand et empruntons à Schemann, à Heinrich von Stein, à Wolzogen leur opinion sur les rapports de Gobineau et de Wagner.

C'est un sujet infiniment cher à l'Allemagne que celui des rapports spirituels de ces deux hommes : elle y trouve une satisfaction amusante : elle déploie des grâces félines et qu'elle croit sans doute très françaises à réunir dans le domaine des idées l'auteur de l'*Essai* et le musicien du *Ring*.

Faire de Gobineau un satellite de Richard Wagner, unir un vainqueur et un vaincu dans une affection intellectuelle aussi entière que possible, cela — après les incidents de 1870 — parait sans doute d'une virtuosité et d'une subtilité prestigieuse, à certains critiques.

D'autres se contentent d'analyser les cercles d'influence wagnérienne et les cercles d'influence de Gobineau, de les placer les uns sur les autres

d'en mesurer la juxtaposition et de voir combien ils se complètent malgré quelques angles génants.

Il semble cependant que la figure originale de Gobineau ait gardé toute son ampleur, toute sa nature propre et n'ait été modifiée en rien par le commerce de Wagner ; ce dernier seul a subi l'emprise étrangère et inconsciemment avec son emballement et sa fougue coutumière a absorbé les idées du Français.

Quelles sont en effet les œuvres de Gobineau où l'on pourrait découvrir une influence wagnérienne ? Elles ne sont pas nombreuses : il n'y en a qu'une et c'est *Amadis*, ce poème admiré des seuls Allemands qui le considèrent comme un chef d'œuvre inconnu dans son pays d'origine. *Amadis* est postérieure à la rencontre de Wagner et de Gobineau, tout au moins dans sa seconde et troisième partie et *Amadis* est pourtant une œuvre qui n'a rien de wagnérien.

Une seule chose prouverait en faveur de la thèse allemande et ce n'est pas un écrit, c'est une œuvre d'art : Gobineau vers la fin de sa vie se sentit des dispositions à la sculpture : d'un ciseau assez libre avec une facilité d'exécution étonnante chez un homme de cet âge il produisit quelques œuvres et entre autres un buste de jeune Walkyrie, évocatrice au plus haut point de la pensée wagnérienne, tellement on y devine de volonté et d'appel à la libération de la race. (Ce n'est que comme œuvre d'amateur, évidemment que je juge ainsi cette sculpture et que je serai souvent tenté d'ailleurs de juger certains écrits du comte : l'amateurisme élégant dont les inexactitudes s'étalent dans les productions maîtresses de Gobineau ne pouvait que séduire un diplomate raffiné.)

Wagner d'ailleurs s'est nettement exprimé dans ses écrits et dans sa correspondance sur la façon dont il désirait que l'on jugeât ses relations avec le comte : il ne voulait pas qu'il puisse être question d'influence d'un vieillard sur un autre vieillard : cet orgueilleux commençait par écarter formellement l'idée d'une inspiration qui n'aurait pas été proprement sienne, et il ne demandait pas qu'on lui attribuât plus d'effet par rapport au Français. Mais dans le fond de son cœur il ne pensait peut-être pas ainsi : il s'imaginait, — on peut pour le croire s'en rapporter au ton de ses écrits, — qu'il se dégageait de sa personnalité un trop intense rayonnement pour ne pas illuminer ceux qui pénétraient dans son intimité ; et la seule chose qu'il ait pu concéder à Gobineau c'est que les mondes intellectuels et spirituels qu'ils avaient créés, personnels dans leur origine

étaient tellement apparentés qu'ils se mélangeaient intimement par le seul effet de leur rapprochement.

Car Wagner aimait et admirait Gobineau : il en reçut des impressions inoubliables : Schopenhauer, qui fut son Dieu et son génie familier pendant de longues années, disparut lorsqu'il se trouva en présence de l' " Essai ". La correspondance des deux écrivains que M. Schemann détient jalousement et qu'il publiera prochainement affirmera leur communauté de vues et d'aspirations.

Les lettres assez nombreuses que j'ai pu personnellement lire, établissent les impressions que fit sur Wagner la lecture de la " Renaissance " et des " Nouvelles Asiatiques " : il était déjà préparé par cette première vision d'un cerveau net et curieux à comprendre l'œuvre prophétique qu'était l' " Essai " : dès qu'il eut connu cet ouvrage il le lut et le relut infiniment : certains chapitres le transportèrent : ceux par exemple qui traitaient de l'Inde et de la Rome impériale : ces évocations, ces descriptions et surtout peut-être cette lumière prodigieuse — et française malgré tout — dont il devinait les reflets, le transportaient d'étonnement et d'admiration : songer qu'il mit de côté la partition de Parsifal qu'il achevait à ce moment pour analyser l'état d'âme que lui causait le comte de Gobineau, n'est-ce pas tout dire, n'est-ce pas prouver que ce musicien était remué de préoccupations bien étrangères à sa musique et qu'il cherchait la gloire, quelle gloire ? dans un ordre d'idées où les seuls spécialistes de la pensée complexe peuvent évoluer.

Wagner s'était ému en pénétrant avec Schopenhauer dans l'étude du " Monde comme volonté et comme représentation ". Il en avait déduit les fabuleuses combinaisons théologiques et cosmogoniques du Ring : il y avait trouvé l'excuse scientifique et rare, l'état tout à la fois hétéroclite et magistral de son drame prétentieux et sublime ; il ressentit un émoi encore plus grand en s'assimilant la pensée gobinienne.

Gobineau dans l' " Essai " établissant la supériorité des Aryens sur tous les autres hommes, affirmant que la perfection actuelle d'un peuple dépend de sa proportion de sang aryen, concluant avec un pessimisme outrancier à la mort de l'humanité, à la négation de l'idée de progrès (idée qu'il combat principalement avec des arguments acharnés), devait être compris par un Wagner plongé dans de lourdes préoccupations de régénération de l'humanité affaiblie et malade.

L'idée de progrès est en effet une de celles sur laquelle on fonde le

plus aisément un système de morale et de philosophie ; on sait combien cette idée a pu influencer un esprit comme Tocqueville : le vieillard qu'était à ce moment Wagner, — Dieu fixé par l'adoration servile d'une cour, d'une race, de tout un monde dans une prosternation sur lui-même comme seul un Hugo en connut, — cherchait dans ses lectures et dans ses familiers les raisons de ses écrits et de ses discours.

La gloire musicale insuffisante à nourrir le cerveau du grand homme était en quelque sorte abolie dans son souvenir, et les seules constructions de sa pensée, qu'il voulait sereine et libérée, l'intéressaient.

Ce fut la suprême raison de ses relations avec Gobineau : l'existence de cette amitié, profonde, un peu acharnée même de la part de Wagner, se trouve dans le désir qu'avait le musicien de faire sienne une pensée dont il voulait se réserver l'originalité. Sans cela comment Wagner ne se serait-il pas aperçu de ce qu'il y avait de factice dans cette sympathie et cette estime, comment aurait-il pu se tromper sur la distance de leurs origines, sur l'éloignement de leurs points de départ, sur les conclusions de leur pensée ?

* * *

Avant de se cramponner à l'idée gobinienne Wagner connut d'autres exaltations : faut-il citer son essai sur la " diète régénérescente ". Là encore il s'agissait d'un français, Gleirés, mort à 70 ans, après avoir toujours vécu dans les Pyrénées selon les principes végétariens, et écrit un ouvrage tendant à prouver que le salut de l'humanité se ferait grâce à la suppression de l'alimentation carnée. Il n'en fallait pas plus, pour emballer Richard Wagner ; la théorie de la " diète régénérescente " était créée : la chair animale était chargée des méfaits du genre humain. Et Wagner allait fort loin dans ses déductions : le Judaïsme lui devenait odieux parce que Adam était chassé du Paradis Terrestre pour avoir mangé une pomme dont " le suc devait être au contraire très favorable à sa santé ", et parce que Jehovah préférait l'agneau d'Abel aux légumes de Caïn. La " diète régénérescente ", si elle avait été conçue par un autre cerveau que par celui qui écrivit Tristan et Yseult, n'attirerait qu'une attention souriante et ironique.

Mais faut-il donner plus d'importance à la tentative mystique et chrétienne qui lui succéda, à la " régénérescence par la Cène ". Wagner

s'anéantit devant la Croix : et ce n'est peut-être pas tant Dieu qui lui procure cet effondrement, ou le " fils de l'homme ", incarnation de Dieu, que le Sang, le Sang du sacrifice ? Le sang qui lui fait horreur quand il provenait des animaux, aux plus beaux jours de la " diète régénérescente " devient une source de vie prodigieuse quand il jaillit du flanc sacré.

Or le " sang " supérieur, ce sang divin, Wagner en trouva la substance dans la " race " de Gobineau ; il lui sembla que son ami avait exprimé d'une autre façon, les mêmes aspirations, les mêmes dégoûts que lui, et s'il est vrai que l'un et l'autre ont poussé des cris de détresse devant la corruption contemporaine, il y a loin des imaginations bizarres du musicien allemand, aux idées discutables, mais curieuses de l'écrivain français. Gobineau se réfugie souvent dans des images et des symboles obscurs, mais ceux qui aiment à penser et à dénicher des pensées, comme des enfants dénichent des nids, n'ont qu'à gagner au commerce de l'auteur de l'Essai.

C'est dans la correspondance des deux hommes — ainsi que je l'ai déjà dit — que se montre le mieux leur accord, et leur unanimité de vues : là vraiment mieux que dans leurs écrits, se montre leur pouvoir créateur, là des éclairs surprenants surgissent ; là des indications, des tendances apparaissent ; là se font d'attirantes pérégrinations spirituelles.

Et là enfin apparaît le point même où Wagner et Gobineau se sont rencontrés, le centre de gravité autour duquel tourna leur amitié d'une part, leur collaboration intellectuelle d'autre part : c'est leur sentiment commun d'admiration pour la pensée germanique.

Voilà le grand mot écrit, et qui explique pourquoi les Allemands élèvent de tels monuments en l'honneur d'un homme qui fut un bon écrivain certes, mais nullement le penseur extraordinaire que d'aucuns prônent.

Gobineau dans son " Essai " s'employa à définir le rôle et l'emploi de la race germaine et de la pensée germanique dans le monde ; il rendit au germanisme le service de lui fabriquer un état-civil éblouissant ; il se souvint de celui qu'il s'était donné à lui-même depuis Ottar-Jarl, le pirate Norvégien jusqu'à Thibault Joseph de Gobineau en passant par Simon Gobineau, militaire et marchand de draps. Et il donna à l'élément germain dans l'histoire du monde une importance et un relief, en même temps qu'une priorité d'attributions et de pouvoirs fondés sur l'anthropologie, l'histoire et la philosophie. C'est plus qu'il n'en faut pour que tout ce qui est peuple allemand ne voue une admiration entière à Gobineau

et que Schemann, le vulgarisateur de la science gobinienne et de la légende gobinienne n'entonne en son honneur la trompette triomphale.

Je traduis, mot pour mot, laissant au texte allemand, toute sa valeur, ceci :

" Gobineau a poursuivi plus loin les destinées lumineuses des germains : il les a rapprochés du monde moderne ; il leur a conquis des terrains plus riches qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait pu le faire. Wagner de son côté a incarné fidèlement et hardiment tout l'empire du monde germanique en créant son chef-d'œuvre le plus puissant, l'anneau des Nibelungen ; il a mis dans le chef-d'œuvre tout le contenu de la pensée et de la sensibilité germanique, et y a célébré le sens germain, l'art germain et l'héroïsme germain. De sorte que l'on peut dire que ces deux hommes se sont rencontrés comme la théorie et la pratique se rencontrent et qu'ils ont cherché et trouvé le même idéal sur le chemin de la science et de l'art. Et l'on peut dire encore que l'enseignement de Gobineau et les chefs d'œuvre de Wagner sont comparables à l'inscription et l'effigie d'une médaille commémorative du germanisme. "

On voit l'exaltation qui possède tout un parti au prononcé du nom de Gobineau : la fierté de la race allemande, cette naïveté grandiloquente et absolue, trouvant à se fortifier auprès d'un français au moment même où ce français subissait la défaite la plus humiliante que peuple connut jamais, est plus qu'il n'en faut pour expliquer l'engouement singulier dont jouit actuellement le grand ami de Wagner.

Ces deux pensées sont donc réunies par un lien solennel pour le peuple allemand : les paysages artistiques du musicien s'illustrent des écrits du philosophe dont l'enseignement est transporté sur la scène terriblement machinée de Bayreuth ; on peut donc saluer comme un aboutissement curieux et théâtral ce printemps de l'an 1881 qui vit réunis dans la même loge pour assister à la tétralogie, Gobineau et Wagner. Ces deux hommes étaient réunis dont les pensées venues de si loin avaient tant tardé à se rencontrer : ce n'était pas une simple sympathie qui les rapprochait ; l'œuvre qui se déroulait sous leurs yeux prouvait le caractère indélébile de cette union.

Mais je ne peux résister au désir de citer du Schemann, tellement cet homme, d'un rare mérite au demeurant, incarne et représente, l'esprit germanique. " Nulle part la suprématie de l'esprit germain dans les temps modernes, ne se manifeste plus puissamment que dans l'union de

l'art de Gobineau et de l'art de Wagner : cet art fait du mélange intime de la poésie et de la musique peut être considéré comme germain par excellence et passant par-dessus les Allemands gagnera tous les peuples, atteindra tous les esprits, aussi longtemps que ceux qui sont capables d'idéal pourront penser et sentir germaniquement."

Les idées lancées par le comte, sa conception de l'histoire ramenée à un conflit de race, la hiérarchie de ces races cataloguée d'après la pureté du sang aryen, la loi du progrès niée ou plutôt rejetée à une question de forme et d'habitat de vie qui en dernière analyse conduit au pessimisme universel ; en un mot les peuples se désagrégeant et aboutissant à de variées déchéances, à de basses disparitions : tout cela, le plus hardi et le plus nouveau de la thèse gobiniste ébranla Wagner et le conquit.

D'autant plus qu'un autre facteur venait encore influencer les gestes et les décisions du musicien.

Le problème de la " Renaissance " cette époque de trouble et de révolte qui au point de vue art eut les mêmes effets que la Révolution au point de vue social, avait été étudié par Gobineau dans une œuvre mal ordonnée mais des plus curieuses, qui considérait l'art comme le moyen d'expression le plus élevé de toute civilisation et attribuait au véritable artiste un rôle héroïque.

L'héroïsme de l'artiste : cela devait toucher particulièrement Wagner ; toutes ses luttes magnifiques, toute son endurance contre la mauvaise et même la bonne fortune, revivaient pour l'auteur de Parsifal dans certains pages de l'ouvrage du comte.

* * *

Cette divination de son rôle artistique, ces inclinations devant des théories esthétiques qui lui étaient chères, tout cela, de prime abord, avait déblayé les appréhensions qui auraient pu exister entre Wagner et Gobineau.

Par la "Renaissance", l' "Essai" pénétrait l'âme du musicien et sans que l'on puisse trop se prononcer pour une victoire française, tellement Gobineau est en marge de sa nationalité, Wagner ayant commencé son évolution artistique en pays français, terminait sa longue et merveilleuse carrière sous l'égide d'un représentant de la vieille France, d'un fin

diplomate qui, par de mauvaises routes peut être, mais sûrement, le forçait à reconnaître que l'esprit souffle où il veut.

Que le lecteur qui veut approfondir ces questions et les éclairer de ses lumières personnelles se reporte aux articles de M. Hans von Wolzogen et de M. Heinrich von Stein parus dans les " Feuilles de Bayreuth."

Les conclusions sont besognes inutiles : il est préférable de laisser chacun tirer le jugement qui lui plait de ce qu'il vient de lire.

Il faut admirer Wagner et il faut admirer Gobineau. Comment les admirer ? C'est une question de tempérament et d'époque.

Nous traversons en ce moment une période de déwagnérisation très caractéristique ; il est évident que l'étoile de Gobineau faiblira en même temps que celle que son illustre ami.

A moins que par esprit de contradiction ceux qui piétinent doucement — les pieds nus comme les danseuses d'aujourd'hui — sur le grand cadavre de Bayreuth ne s'amusent à glorifier le descendant d'Ottar Jarl ! !

JEAN LAPORTE.

L'ORIGINE DE LA MUSIQUE

Presque simultanément, et voilà quelque temps déjà, M. Carl Stumpf a publié un bref volume sur *Les commencements de la musique* (*Die Anfaenge der Musik*, Leipzig, Barth) et M. Jules Combarieu un gros ouvrage sur *La musique et la magie* (Paris, Alphonse Picard). L'un et l'autre auteur s'attachait principalement à résoudre la question, depuis tant de siècles controversée, de l'origine de la musique. Comment est venue à l'homme, pour la première fois, l'idée de produire des sons dénués de toute utilité directe et de toute signification précise ? A vrai dire, il est également intéressant de se demander comment un homme a pu songer à reproduire les formes de la nature à l'aide d'autres formes taillées ou modelées par ses mains, ou bien encore à en donner l'illusion par le moyen de lignes tracées sur une surface plane. Mais il semble que pour inventer la musique, un plus grand effort de l'esprit ait été nécessaire, puisqu'elle ne trouve pas de modèles dans le monde extérieur : une mélodie, si simple soit-elle, n'est jamais la copie de ce que nos oreilles ont pu entendre ; les notes mêmes dont elle est formée sont d'institution humaine : la voix du vent ignore cette fixité ; la chanson du ruisseau ne procède pas par intervalles; la symphonie de la forêt ou de la mer mélange ensemble les tons et les accords en une confusion inextricable.

Les philosophes de la Grèce avaient été déjà tentés par ce problème. Ceux de l'école d'Epicure répétaient assez naïvement, après Démocrite, que les hommes avaient appris à chanter en écoutant les oiseaux. Lucrèce décrit ainsi leurs essais rudimentaires :

At liquidas avium voces imatarier ore
Ante fuit multo quam levia carmina cantu
Concelebrare homines possent aureisque juvare.

La science moderne, qui a emprunté à Epicure ses atomes, a également approuvé toutes les théories qui mettent l'homme au niveau des

bêtes ou même le rabaissent au-dessous. Mais elle les a compliquées de quelques observations d'histoire naturelle qui ne sont en fait que d'autres hypothèses. C'est ainsi qu'en vertu de la sélection sexuelle, les femelles dans toutes les espèces choisiraient les mâles vigoureux, par un appétit de plaisir qui serait conforme aux intérêts de la race. C'est donc afin de séduire sa compagne que le faisan se parerait de plumes bariolées, que le rossignol passerait les nuits à s'égosiller. On imagina même que l'éclat des fleurs se rendait utile en attirant les papillons, entremetteurs inconscients qui portaient le pollen à l'ardente chasteté des stigmates. C'est une autre façon de dire que Dieu a divisé le melon en côtes pour qu'il fût mangé en famille. Qu'est-ce que l'être fort ? C'est, nous dit-on, celui qui est le mieux adapté aux conditions de son existence. L'oiseau vêtu d'un costume éclatant, celui qui excelle aux trilles et aux roulades, enfin la fleur épanouie, sont-ils mieux adaptés à ces conditions ? Oui, si parmi elles on a placé d'avance le goût des femelles et des papillons pour la beauté des sons et des couleurs. De bons esprits s'étonneront qu'une science ait pu s'appuyer pendant tout un siècle sur une pétition de principe aussi grossière. Tous les bons esprits ne sont pas des savants ; la réciproque est non moins vraie.

Pour le cas spécial de la musique, longtemps avant Darwin, Aristoxène, disciple d'Aristote, avait fait une remarque qui prévient toute assimilation entre l'animal et l'homme. C'est que la musique procède, comme il dit, par mouvement discontinu, ce qui signifie qu'elle passe brusquement d'un degré défini de hauteur à un autre degré, différente en cela du langage, où la voix monte et descend sans interruption. Il est vrai que certaines voix trop rudes, chez les sauvages et aussi chez les civilisés, ne font entendre que des sons confus : la musique en ce cas se rapproche du langage, mais malgré elle et seulement par le défaut de la nature humaine. Les animaux n'ont pas de langage, du moins de langage articulé ; ils n'ont aucune espèce de musique. Aucun oiseau chanteur n'a jamais proféré une seule note distincte, et la preuve, c'est que nul observateur n'a pu proposer une transcription acceptable de son chant en notre système d'écriture musicale. Il est vrai aussi que certains de ces oiseaux, le merle, le sansonet, apprennent à siffler l'air qu'on leur a longtemps répété ; mais cette imitation, toujours assez lointaine, reste purement automatique : attentif dans sa cage, le petit élève reproduit de son mieux ce qu'il entend, mais ne s'avisera jamais d'essayer par lui-même un autre

arrangement des notes. Le merle n'est pas plus musicien que le perroquet n'est orateur.

Par un scrupule assez étrange, M. Stumpf n'a pas voulu tirer avantage de cette différence fondamentale. Il stipule que toute musique doit être susceptible de transposition, c'est-à-dire pouvoir se reporter à une autre hauteur sans que les rapports des intervalles soient altérés. C'est là une opération dont les animaux sont évidemment incapables. Mais l'homme aussi ne l'entreprend pas sans quelque conséquence. Les peuples de l'Extrême-Orient remarquent la hauteur des notes plus que leurs distances, et parmi nous, tous les musiciens sensibles recevront une impression différente d'une mélodie présentée dans un autre ton, même si leur oreille inexperte ne les renseigne pas sur la valeur du déplacement.

Quoi qu'il en soit, M. Stumpf écarte aisément la théorie d'Epicure perfectionnée par Darwin. Il rejette de même celle de J.-J. Rousseau et de Spencer, qui, contrairement au principe d'Aristoxène, dérive la musique du langage, et celle du Dr Bücher, qui dans son livre *Arbeit und Rythmus* a soutenu que les premiers chants ont eu pour objet de régler les mouvements d'un travail collectif, proposant ainsi une explication du rythme, non de la musique. Après quoi il vient à offrir lui-même sa théorie, qui se réduit à ceci : les premiers airs de musique ont été des cris d'appel, qui rendaient reconnaissable au loin une famille, un clan, une tribu. Cette affirmation est suivie d'une série d'exemples, choisis en toutes les régions de la terre et commentés avec autant de goût que de savoir. Ce qui en ressort le plus clairement, c'est que les chants des peuples les plus sauvages n'emploient qu'un petit nombre de notes, et que souvent ils suivent la direction descendante, en diminuant aussi d'intensité. Ils prennent ainsi l'apparence de cris prolongés, mais ce n'est qu'une apparence. Aristote remarquait déjà, en un de ses problèmes (XIX, 37), que dans le chant l'acuité est indice de force, parce qu'une impulsion vigoureuse produit un mouvement rapide, donc des vibrations fréquentes. De nos jours encore, les chanteurs et même les instrumentistes sont tentés de donner plus d'accent aux sons élevés, ainsi que le savent ceux d'entre nous qui ont dirigé un orchestre, ou simplement entendu jouer un quatuor d'amateurs. Et cet instinct justifie, en français, en chinois, sans doute en d'autres langues encore, l'expression abusive *parler haut*, pour *parler fort*. Le chanteur primitif, inhabile à régler son souffle, commence haut et fort, puis, à mesure que ses réserves d'air s'épuisent, baisse à la

fois et le ton et la voix. En souvenir de cet usage, la gamme, chez les anciens Grecs, s'énonçait en descendant, non en montant comme nous faisons.

Il est naturel aussi, et presque trop naturel, que les airs les plus simples ne se composent que de peu de notes. Mais quelles sont ces notes ? Tantôt, comme dans les chants à peine distincts des Weddas de Ceylan, ce sont des notes voisines, séparées entre elles par un ton, un demi-ton, parfois même un intervalle moindre encore. Tantôt, au contraire, comme chez les non moins sauvages Koubous de Sumatra, elles sont à distance de tierce, de quarte ou de quinte. C'est que l'oreille humaine peut associer les sons de deux manières : parce qu'ils diffèrent de peu en hauteur, ou bien parce qu'ils appartiennent à la même série d'harmoniques, ce qui revient à dire que leurs nombres de vibrations sont multiples d'un même nombre, et nous donne l'impression bien connue, mais plus aisée à désigner qu'à définir, de la consonance. Ces deux principes, qu'on peut appeler principe de proximité et principe de consonance, ont présidé à la constitution de toutes les gammes en usage. Quand c'est le premier qui l'emporte, on obtient des gammes à degrés très rapprochés, du genre chromatique, comme l'Asie antérieure les préfère. Si le second est seul consulté, les degrés s'écartent au contraire comme dans la gamme chinoise qui n'admet pas le demi-ton. La gamme grecque accordait à chacun son domaine : les notes appelées fixes, gouvernées par la consonance, gardaient entre elles les rapports inaltérés de la quarte, de la quinte et de l'octave, qui étaient alors les seules consonances reconnues ; les notes mobiles, attirées par la proximité, se serraient au point de ne laisser entre elles que des tiers ou des quarts de ton. Les deux principes se confondent dans notre musique : il n'est pas une note que nous ne rattachions mentalement à un accord, en même temps que nous la devinons comprise entre deux autres notes qui la touchent. Lequel de ces deux principes est entré le premier en action ? C'est ce que nous ne pouvons décider jusqu'à présent, puisqu'on rencontre l'un et l'autre dans la musique des sociétés les moins civilisées.

Rien jusqu'ici ne vient à l'appui de l'hypothèse par quoi l'auteur prétend remplacer celles qu'il a si victorieusement abattues. Si on parcourt son recueil d'exemples, on remarque que ces mélodies sont des chants religieux, des chants d'amour, des déplorations mortuaires, des incantations magiques ou des chansons à danser. Aucune n'a servi de cri de

ralliement. On pouvait prévoir ce résultat désastreux. Il arrive aujourd'hui que certaines combinaisons de notes invitent à un acte précis ou désignent un objet matériel : tel est le cas pour nos fanfares de chasse, nos sonneries de clairon, ainsi que pour les motifs conducteurs dans la *Tétralogie* de Wagner. Mais ce n'est là qu'un emploi détourné : fanfares et sonneries ont d'abord été des chansons et n'éveillent que par convention l'idée de la soupe, de la retraite ou du cerf dix cors ; le thème de l'anneau ou celui de l'épée tire sa valeur du sentiment de menace ou de défi dont ces accessoires sont d'autres emblèmes. Les philosophes chinois croient que la musique est le naturel épanchement d'une émotion trop vive, que les paroles ne contiennent plus. Cette explication nous paraît simple ; est-ce un défaut en l'espèce ? Peut-on s'imaginer des hommes primitifs qui se constituent des armoiries en musique, et les compliquent à dessein d'éviter l'équivoque et la méprise ? Ne vaut-il pas mieux, avec l'homme de bien qui a écrit le *Mémorial des rites*, croire que sous l'empire de l'enthousiasme heureux qui les possédait, d'elles-mêmes leurs voix se sont élevées pour le chant, d'eux-mêmes leurs jambes et leurs bras se sont agités pour la danse ?

Enfin, il est à remarquer, d'après M. Stumpf lui-même, que certaines peuplades de l'Afrique emploient, pour se communiquer les nouvelles à distance, une sorte de tambour. Or les deux notes dont est capable cet instrument sont disposées, pour les signaux, dans un ordre quelconque, à peu près comme les points et les traits de notre télégraphe Morse, ou bien imitent l'accentuation de certains mots de la langue parlée ; en aucun cas elles ne reproduisent le rythme d'un air de musique. Si certains airs avaient été aptes à remplacer la parole, n'était-il pas indiqué de les frapper sur ce tambour ?

Il ne semble pas d'ailleurs que M. Stumpf attache une très grande importance à son hypothèse : il la donne pour l'acquit de sa conscience, parce qu'après avoir écarté toutes les autres, il ne veut pas laisser le lecteur dans les ténèbres complètes. On le devine tout prêt à l'abandonner pour peu qu'on lui en présente une plus satisfaisante. Et l'objet principal de son livre n'est pas de nous enseigner l'origine de la musique, mais de nous en faire connaître les premières manifestations, ou plus exactement encore les manifestations que nous considérons comme analogues aux plus anciennes, parce qu'elles se présentent chez des peuples dont la civilisation paraît avoir fait peu de progrès depuis l'enfance de l'humanité. Bien que l'auteur professe le plus docte mépris pour les musiciens

qui s'approprient les textes consacrés à la science et les encadrent d'accords à l'usage des salons, ce n'est pas seulement le savant, c'est aussi le musicien qui goûtera une joie innocente à feuilleter cet herbier musical dont les fleurs sont si adroitement conservées que nous croyons sentir encore leur parfum de sauvage fraîcheur.

M. Combarieu a écrit au contraire un livre de doctrine, nourri de documents, de citations, de témoignages, mais qui tous sont rapportés à une idée partout présente : c'est que musique est fille de magie. Par une assimilation pareille, on veut aujourd'hui que les figures d'animaux inscrites aux parois des grottes quaternaires soient des simulacres destinés à garantir la possession de l'être représenté. Quelle que soit la valeur de cette hypothèse, elle est nouvelle ; elle s'appuie sur un grand nombre de preuves, et ce qui vaut mieux encore, elle fournit une explication à des groupes de faits jusqu'ici mystérieux, comme l'importance accordée à certains nombres dans la théorie musicale. Enfin on ne saurait trop approuver une méthode qui au lieu de ne tenir compte que des manifestations sensibles de la musique, mélodie et accords, s'efforce, puisqu'il s'agit d'une invention humaine, de retrouver les pensées qui ont présidé à cette invention, et pour y parvenir consulte non seulement les recueils notés, les rouleaux phonographiques et les relations des voyageurs, mais aussi les traités des théoriciens, les commentaires des critiques et les systèmes des philosophes.

La magie est l'art de contraindre, à la fois par le moyen de signes et par la domination de la volonté, les esprits invisibles, notamment les âmes des morts et les élémentals qui habitent la matière, à se manifester, à répondre aux questions posées, à exécuter les ordres énoncés. Elle se distingue aujourd'hui très nettement de la religion, qui, s'adressant à un pouvoir suprême, n'a recours, pour le fléchir, qu'à la prière. Mais dans les sociétés primitives, comme aujourd'hui dans beaucoup de sociétés sauvages, religion et magie se confondaient, parce que les dieux restaient mêlés à la foule des esprits, et le prêtre était un sorcier. Aujourd'hui même le vulgaire lui attribue volontiers un pouvoir maléfique ou bienfaisant, mais surnaturel ; et l'anticlérical qui touche du fer à la vue d'une soutane est victime d'une antique superstition, de même que la pauvre femme qui, sur la foi d'une annonce de journal, demande le soulagement d'intimes misères à l'élixir d'un abbé assez singulièrement spécialiste. Il

ne faut donc pas s'étonner, selon la juste remarque de M. Combarieu, si certaines prières de la liturgie catholique continuent d'observer les règles du formulaire magique qu'elles ont supplanté : ainsi le *Kyrie eleison* de notre messe, qui se compose de trois phrases, chacune trois fois répétée, afin de rendre honneur au nombre trois, qui est doué d'éminentes vertus ; on peut même se demander si le dogme de la Trinité n'est pas la justification religieuse de cette vieille vénération du ternaire, mais la question ainsi posée ne peut se résoudre que par l'intervention du principe d'analogie, lequel, étant celui des sciences occultes, demande, pour être bien compris, une préalable initiation.

Que la musique, et particulièrement celle de la voix humaine, ait été fréquemment employée à des fins magiques, c'est de quoi M. Combarieu trouve sans peine des exemples ; le langage même en témoigne, puisqu'en grec le mot *ôdè*, en latin le mot *carmen*, désignent à la fois un *charme* et un *chant*, et que l'idée du chant transparaît encore dans les mots français *enchanter*, *incantation*. Mais quelle est la raison de cet emploi ? Invoquant le principe d'imitation, M. Combarieu imagine que pour amener la pluie on chante une mélodie dont le mouvement descendant peut se comparer à la chute de l'eau, mais que pour dissiper les nuages, un air très calme dépeint la sérénité du ciel. Ce sont là des interprétations modernes : aucun musicien, avant le XVIe siècle de notre ère, n'a cru que son art lui permît d'exprimer un sentiment défini. Platon et Aristote eux-mêmes, lorsqu'ils étudient les effets moraux de la musique, les attribuent d'une façon générale à de certaines gammes ou à de certains rythmes, et ces effets ne sont que d'excitation ou d'apaisement, d'exaltation ou de dépression. Quant aux Chinois, s'ils disent que la musique donne issue à l'excès de nos émotions, ils ne distinguent pas ces émotions entre elles, et très finement écrivent ici le mot de *bonheur*, qui avec une autre prononciation est en leur langue le nom même de la musique, entendant par là cette allégresse qui s'empare de notre âme lorsqu'une passion vive l'agite et lui donne conscience de sa force, quelle que soit d'ailleurs cette passion, et même si dans son principe elle est douloureuse.

Si la musique s'est imposée à l'attention des hommes, ce n'est pas du tout par sa ressemblance convenue avec tel ou tel bruit de la nature, mais au contraire par la différence radicale qui la sépare de tout ce qu'on entend par aventure ; faute de lui connaître des modèles en ce monde, il fallait bien les lui chercher dans un autre : dès l'origine, la musique dut

passer pour le langage des esprits. Par une induction semblable, la philosophie qui a le mieux saisi cet art en son essence, celle de Schopenhauer, en fait l'image, non de l'existence, mais de la cause première, qui est inaccessible à nos sens comme à notre raison, et sans le secours d'une telle transcription ne parviendrait jamais à notre connaissance. Manifestation de l'invisible que l'homme restait maître de provoquer et de régler, la musique ne dérivait pas de la magie : elle était magie. Elle l'est demeurée, à cela près que l'incrédulité moderne, en bannissant les esprits pour ne laisser alentour de nous qu'une matière inerte, l'a privée de ce domaine extérieur, non de son pouvoir de révélation, retourné désormais sur la conscience humaine dont on se flatte de reproduire, comme sur le tracé d'un phonographe, les plus subtiles impulsions : c'est la magie des sentiments. Il est des musiciens pourtant qui, non contents de l'âme humaine, savent nous rendre présentes les âmes des choses dont nous n'osons plus prononcer les noms mystérieux ; ce sont eux qui seuls accomplissent jusqu'au bout leur mission d'hiérophantes ; ce sont leurs œuvres qui nous initient à la fois à nos propres pensées et à celles de l'univers.

Le musicien était magicien ; et comme en ces temps éloignés la poésie se chantait et ne se lisait pas, un même mot désigne en latin le poète, le musicien, le devin : *vates*. Le musicien devine les mélodies qui pour les esprits prennent le sens d'une question, d'un appel, d'un ordre ; les esprits lui livrent leurs secrets, il communique avec eux, il est leur représentant accrédité auprès des hommes. C'est pourquoi la philosophie chinoise lui décerne le titre de sage, *kiun-tze*, qui n'implique pas seulement la justesse de l'esprit, mais la connaissance intuitive des vérités cachées aux hommes ordinaires, qui peuvent les apprendre par l'enseignement du sage, non les découvrir par leurs propres moyens ; le sage est né pour gouverner les peuples et les rendre heureux en les mettant d'accord avec les volontés, pour lui seul manifestes, du ciel et de la terre. C'est par la musique qu'il traduit ces volontés et les fait pénétrer dans les cœurs.

La science du magicien n'a pas de méthode : de même que ses formules et ses figures cabalistiques, ses mélodies lui sont inspirées ; ce sont des oracles qu'il rend, non des ouvrages qu'il compose. Mais bientôt on soumit ces documents à l'analyse, et, comme il est arrivé aussi pour les œuvres de l'art, on en déduisit certaines règles qui furent imposées

aux magiciens futurs. C'est ainsi, comme le montre très ingénieusement M. Combarieu, qu'on s'efforça de faire apparaître dans la musique les nombres que quelque analogie rendait sacrés. On s'astreignit à répéter une même formule deux, trois ou quatre fois, selon les préférences de la théorie arithmétique. On construisit des gammes composées de sept notes, à cause du nombre des planètes ; en Chine, les cinq notes de la gamme répondent aux cinq éléments, aux cinq saveurs, aux cinq couleurs, aux cinq points cardinaux, aux cinq vertus. pendant que les douze demi-tons chromatiques sont mis en rapport avec les douze mois. Plus tard, quand on découvrit que la hauteur des notes était en fonction de la longueur des cordes vibrantes ou des tubes sonores, puis de la fréquence des vibrations, on s'efforça de faire apparaître, dans les nombres qui mesureraient ces longueurs ou ces fréquences, des facteurs qui auraient encore une vertu magique. Les Pythagoriciens, dont la philosophie entière est fondée sur la correspondance des choses aux nombres, retrouvaient dans leur proportion harmonique les lois fondamentales de l'arithmétique, donc de l'existence ; et les théoriciens chinois adoptaient, pour les tubes musicaux, de spéciales unités de longueur, divisées en neuf parties et non en dix comme d'ordinaire, afin de rendre hommage à ce nombre particulièrement vénéré dans la philosophie taoïste, alors prépondérante.

De toutes ces considérations il résulte que la musique, à ses débuts et pendant une longue période de son histoire, reste confondue avec la magie, et que, de nos jours même, plus d'une ressemblance entre l'une et l'autre subsiste. Faut-il conclure, avec M. Combarieu, que les premiers musiciens, occupés uniquement de magie, se sont trouvés faire de la musique par surcroît et sans le savoir ? La question est générale, car la science moderne de la préhistoire affirme également que les premiers peintres n'étaient pas des peintres, ni les premiers poètes des poètes. La notion de l'art ou, ce qui revient au même, l'idée du beau ne serait pas primitive ; elle se serait dégagée peu à peu d'ouvrages ou d'usages qui d'abord n'étaient exécutés ou pratiqués qu'en vue d'un avantage matériel, comme par exemple on en peut retirer du commerce avec les esprits. M. Pottier, cité par M. Combarieu, énonce ces axiomes :

" Je ne pense pas qu'aucun chef-d'œuvre égyptien ni grec soit né du désir de créer l'œuvre d'art pour elle-même, et comme on dit pour le plaisir. Toute statue, tout bas-relief, tout tableau était conçu en vue d'une destination précise : l'amour du bibelot était inconnu aux anciens...

Dans l'antiquité, l'utile a toujours été l'armature solide du beau. "

Rien de plus juste, si ce n'est le contraire. L'antiquité a ignoré la grâce inutile du bibelot, encore qu'on ne sache trop à quoi pouvaient servir les statuettes de Tanagra, ni les innombrables figurines qui les ont précédées depuis les temps les plus primitifs, ni même les fusaïoles ou les ptétendus bâtons de commandement qui abondent dans les fouilles préhistoriques. L'antiquité n'ignorait pas moins la tristesse de nos machines qui, sans nul souci de nous plaire, résolvent un problème de mécanique. Et si l'utile était l'armature du beau, le beau était l'excuse indispensable de l'utile. Les plus humbles ustensiles étaient ornés ; les plus pauvres chaumières, décorées de reliefs ou de peintures ; les tribus les plus sauvages, si elles n'usent pas du vêtement pudique ou protecteur, ne manquent pas à se parer de colliers, de bracelets, d'anneaux, d'aigrettes, et utilisent même la surface de leur corps pour y tatouer les images de leur fantaisie. La vérité est que dans les temps anciens la notion d'utilité et celle de beauté, que notre dialectique sépare, sont mêlées. C'est pourquoi il n'est pas de société humaine où l'art ne commence en même temps que l'industrie. L'homme qui le premier frotta deux bâtonnets pour faire jaillir le feu dut les agrémenter au moins de quelques incisions symétriques : en foi de quoi nous collons encore des vignettes souriantes aux faces de nos boîtes d'allumettes-bougies.

Certains ouvrages de l'art ont été appliqués à des usages domestiques ; d'autres à des fins magiques. Ce dernier cas est-il celui des peintures souterraines ? Rien ne le prouve. On allègue, il est vrai, qu'elles sont placées en des retraites obscures où nul regard ne les pouvait admirer ; c'est que partout ailleurs l'action prolongée de la lumière les a fait disparaître. Il a bien fallu, pour les tracer, quelque moyen d'éclairage ; les hommes des premiers âges avaient des torches ; une salle de festin ou de réunion, décorée de fresques qui sortaient de l'ombre à la clarté mouvante des flammes, n'a rien d'invraisemblable, même à l'époque de la pierre taillée. S'il en est ainsi, le sculpteur qui, plus tard, dressa les premières effigies des dieux, aurait mis au service de la religion un art déjà formé. Le musicien, au contraire, fut dès ses premiers essais voué à la magie. Lui a-t-il appartenu sans réserve pourtant ? Il est permis d'en douter, puisque les civilisations les moins avancées nous montrent, à côté des incantations, d'autres airs simplement destinés à la danse ou à la requête d'amour. Mais surtout il faut remarquer qu'un chant magique,

avant d'être magique, est un chant, c'est-à-dire un système de sons choisis et disposés sans autre intention que de satisfaire au secret instinct de l'ordre, de la proportion et de l'équilibre. Il existe des talismans qui ne sont que des signes conventionnels, des grimoires faits avec des chiffres ou des mots abrégés : ils se sont transmis jusqu'à nos jours sans prendre le caractère de l'art qui leur manquait dès le principe. La musique dont usaient les magiciens antiques est un art qui se connaît mal et n'a pas encore revendiqué son indépendance ; mais déjà l'idée de la beauté s'y trouve impliquée.

Le savant de nos écoles matérialistes sourit si on semble attribuer à la beauté une existence objective ; et cependant il reconnaît comme des propriétés certaines de la matière d'autres qualités dont seuls aussi nos sens témoignent, comme la couleur, la résistance, la masse, le mouvement, l'étendue, l'existence. En faveur de celles-ci il invoquera le consentement universel ; mais il n'est pas d'homme qui ne soit sensible au moins à certaines formes de la beauté. Les exceptions ne prouvent rien : c'est une infirmité que de ne rien comprendre à la musique ou à la peinture, tout comme d'être sourd ou aveugle. Les divergences d'appréciation sont négligeables également : un homme fait ses délices d'une symphonie ou d'un tableau dont un autre s'indigne : allons-nous révoquer en doute les saveurs, parce que certains d'entre nous aiment l'ail ou l'oignon qui nous incommode ? Sommes-nous même certains que notre perception de la saveur, de la couleur ou du son soit analogue, ou seulement comparable, à celle de qui que ce soit ? Cependant, nous possédons tous comme un bien commun la notion de la couleur, celle du son, celle de la saveur. celle aussi de la beauté.

Qu'est-ce que la beauté ? C'est la manifestation d'un monde différent où nous atteignons à un bonheur inespéré et même inconcevable en celui-ci. Ce monde est-il fictif ? Peut-être qu'il existe et c'est le paradis que notre âme doit visiter dans la suite des temps ; ou bien c'est le modèle dont le monde présent se rapproche avec effort : car il ne paraît pas possible d'expliquer la totalité des phénomènes par le jeu aveugle des causes efficientes ; l'œuvre de la nature n'est pas seulement un travail mécanique ; c'est aussi une œuvre d'art. Dans le premier cas l'artiste est le prophète de nos destins ; dans le second il favorise, bien mieux que le savant, le progrès de l'univers en lui montrant, avec l'avantage de proportions réduites et de conditions spéciales, l'exemple de ce qu'il doit

s'efforcer d'accomplir. Le célèbre Whistler, à qui on vantait des aspects tout pareils à ceux de ses tableaux, répondit : " Oui, j'ai remarqué que la nature faisait mieux depuis quelque temps. " Ce n'est pas seulement une boutade d'ironique orgueil. Ceux qui ont des yeux pour voir remarquent que la nature, depuis quelques années, renonce à ces couchers de soleil qui impatientaient Oscar Wilde. Elle cesse d'imiter les peintres de Fontainebleau et devient impressionniste. Elle retarde ; il faut l'excuser : elle a tant à faire !

L'artiste est le magicien de la beauté, puisqu'il a seul le pouvoir de nous la rendre sensible. La musique n'est pas privilégiée : tous les arts sont magiques, mais le sortilège y est moins apparent s'ils le traduisent par les formes usuelles de la nature. De là ces fréquentes accointances entre la magie et les arts, particulièrement l'art immatériel des sons. Mais la magie ne leur est pas antérieure. On ne peut concevoir une société humaine sans arts, pas plus qu'une société sans langage ou sans industrie. On peut concevoir une société sans magie. Au lieu que l'art soit un cas particulier de la magie, qui sait si la magie n'est pas un cas particulier de l'art ? La beauté multiforme et sans nom que l'artiste poursuit se serait, pour certains esprits plus grossiers, concrétée en êtres distincts qu'ils essayèrent d'interpeller séparément. Ce sont là des conclusions toutes contraires à celles de M. Combarieu ; elles s'inspirent cependant de ses remarques. Le meilleur éloge qu'on puisse faire d'un livre, c'est qu'il donne à penser.

LOUIS LALOY.

RABELAIS ET LA MUSIQUE[1]

Ecclésiastique, médecin, écrivain, juriste au besoin, Rabelais, qui sut attirer l'attention de son époque aussi bien par son érudition que par ses idées avancées — qui sut retenir celle des époques suivantes par la richesse de ses écrits — qui survécut jusqu'à présent dans la mémoire populaire grâce à son imagination fantastique et sa gaillarde gaîté — Rabelais enfin qui se servit pour faire rire et réfléchir de la presque totalité des connaissances humaines, mérite — il fallait s'y attendre — que les musiciens d'aujourd'hui le comptent parmi leurs aînés et lui accordent une place dans leur histoire.

Ce n'est pas qu'il ait composé de la musique : la chose est cependant possible puisque son éducation comprenait des études musicales et que ses historiens nous le montrent enseignant — la vieillesse et le repos venus — la musique aux enfants de sa paroisse. Mais à défaut de compositions, l'ami du cardinal du Bellay manifeste en maints endroits de son œuvre l'exactitude de son savoir qui est au-dessus de la moyenne et laisse même deviner qu'il pratiqua l'art musical dans une mesure qu'il est cependant difficile de déterminer.

Certes, n'attendons aucune pédante théorie de la " musicque " : quelle que soit la science qu'il mette en jeu, Rabelais la possède suffisamment pour s'en servir avec aisance, en faire pivoter la terminologie au gré de son humeur et en tirer le quiproquo inattendu, dont la seule drôlerie justifie le chapitre ou le paragraphe, " Enseigner en amusant " fut peut-être son précepte favori (s'il eut jamais un précepte !!) et de fait nous trouvons dans les Livres Pantagruéliques un nombre respectable de renseignements précieux sur les coutumes musicales de son siècle. Latiniste et hellénisant, il recueillit même des lettres anciennes quelques aperçus relatifs à la musique de l'antiquité.

[1] Quelques jours après que j'eus terminé cette petite étude, et par une curieuse coïncidence, M. *Jean Richepin*, rappelait dans une causerie qu'il fit au Salon des Musiciens, la place d'honneur que Rabelais accordait à la musique dans l'éducation générale.

* * *

Le classement de la musique avec les sciences exactes, conformément à la doctrine ancienne, apparaît en deux endroits avec beaucoup de clarté. Il s'agit de l'éducation donnée à Gargantua, et en général aux jeunes gens:

" ... Et non seulement d'icelle (science arithmétique) mais des aultres sciences mathématiques, comme géométrie, astronomie, musicque." (Livre I chap. 23). Plus loin... " Les arts libéraux, géométrie, arithmétique et musicque. " (II 8.)

Rabelais ne fait pas d'objection à cette classification qui nous paraît un peu paradoxale aujourd'hui, mais que s'imposa le monde antique : Si nous l'avions suivi dans cette voie, plutôt que de nous asservir aveuglément à sa littérature et à sa philosophie, nous y aurions gagné que l'art musical ne fût point exclu de l'enseignement officiel où il a tant de peine à retrouver actuellement sa place.

Les miracles réalisés par la musique suffiraient cependant à justifier cette réinstauration : écoutez Maître Alcofribas : "... Et le past terminé, au son de ma musette mesurerait la musarderie des musars. Ainsi fonda, bastit et édifia Amphion sonnant de la lyre, la grande et célèbre cité de Thèbes. " (III, Prologue). Après la lyre d'Amphion, celle d'Orphée : c'est à propos de l'invraisemblable et désopilante histoire des paroles gelées, ouïes par Pantagruel, Panurge et leurs compagnons de voyage. " ... Nous serions bien esbahis si c'estoient les teste et lyre de Orpheus. (Ici, la brève exposition du drame antique)... Et de la tête continuellement sortait un chant lugubre, comme lamentant la mort de Orpheus ; la lyre à l'impulsion des vents mouvens les chordes, accordait harmonieusement avecques le chant... " (IV 55).

Mais Rabelais remonte plus haut encore et atteint les origines du drame grec : c'est lorsqu'il nous fait la peinture de Bacchus et des Indiens ; il nous montre les troupes du Dieu, " ... portant infinis trophées, fercules et despouilles des ennemis, en joyeux épinicies et petites chansons villatiques, et dithyrambes resonnans. " Voici donc en quelques paragraphes une " Histoire de l'époque légendaire de la musique " qui suffirait encore à bien de nos contemporains et dont se contentent la plupart des manuels relatifs à l'histoire de notre art.

Après le merveilleux, la demi-légende, et un procédé pédagogique dont nous voudrions pouvoir user parfois : Ponocrates a résolu de faire

oublier à son élève tout ce que ses " antiques " précepteurs lui ont appris. " ... Comme faisait Thimothée à ses disciples qui avaient été instruits sous aultres musiciens. I 23. " Que de professeurs seraient heureux de posséder cette puissance et la " purge canonicque " de " maistre Théodore ", afin de chasser des cerveaux et des jeunes organismes qu'on vient leur confier, les travers parfois incorrigibles qu'un enseignement antérieur, maladroit, a pu faire naître. Mais la loi s'oppose au seul moyen radical, je veux dire : l'hypnose et la suggestion. Et à ce propos n'a-t-on pas cherché à rapprocher les effets de l'hypnose de ceux de la musique ? Rabelais cependant, semblait comprendre la chose autrement et nous le fait entendre de la façon suivante : il s'agit de ce bal (une partie d'échec) où chacun des deux camps possède une troupe de musiciens et un " ton " particulier, à la sonnerie duquel il évolue ; à la fin de la partie les musiciens du camp victorieux font retentir leurs instruments : " ... encore plus sentions nous nos cœurs esmeus et effrayez à l'intonation de la musique ; et croyais facilement que par telle modulation, Isménias excita Alexandre le Grand estant à table et disnant en repos à soi lever et armes prendre. (V 26) ". Nous sommes cette fois en pleine réalité historique, et aussi en pleine réalité psychologique : l'effet de la musique sur l'âme humaine est bien l'un des plus anciens problèmes de la philosophie : on le discute encore aujourd'hui. De ses effets sur l'âme des animaux, on a toujours également parlé — et Rabelais n'a garde d'omettre un renseignement à ce sujet ; il nous entretient de certaines gens qui " ... chauvent des aureilles comme asnes de Arcadie au chant des musiciens, et par mines en silence signifient qu'ils consentent à la prosopopée. " (III Prologue).

On pourrait encore rencontrer dans l'œuvre pantagruélique quelques passages relatifs à la musique de l'antiquité ; mais ils sont peu importants et se rapportent autant à la poésie qu'à la musique ; c'est ainsi qu' " au dessert du premier metz, feust par elles (de jeunes servantes) mélodieusement chanté un épode à la louange des Sacro Sainctes Decretales. " L'introduction d'une forme grecque chez Homenez, apologiste des " Decretales " ne manque pas de piquant ni d'imprévu : l'humanisme de Rabelais, exempt de toute pédanterie comme de tout préjugé, se manifeste ainsi par des pointes inattendues, et des contrastes qui font en grande partie le charme de son style.

* * *

Mais que signifie chez l' " Abstracteur de quinte essence " le terme " *monochorde* " ? on serait d'abord tenté d'admettre qu'il s'agit de l'instrument de théorie dont il est question chez les auteurs du moyen-âge, Boèce en tête ; cependant la façon dont en parle Rabelais me porte à croire qu'il est question du *manicordion*, instrument assez primitif, mal connu encore, mais qui dût se propager, avec des transformations, jusque vers le 16me siècle. On trouve le terme *monacorde* [1] dans un texte du 12me siècle : et quelques auteurs pensent qu'il se rapporte à un ancêtre du clavicorde. Chez Rabelais il apparaît deux fois : " ... Auquel son (des flacons, pintes etc.) il tressailloit et lui-mesme se bressoit en dodelinant de la teste, *monochordisant* des doigtz... " (I 7). On me pardonnera de ne pas reproduire la fin de la phrase : certains fragments de mosaïques perdent toute beauté et toute signification lorsqu'on les sépare de l'ensemble. Au Livre IV (ch. 63), pendant que Pantagruel sommeillait " ... Eusthènes sus une longue couleuvrine jouait des doigtz comme si feust un *monochordion.* " Il semble donc bien que Rabelais veuille désigner l'ancêtre dont il est question plus haut.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul instrument dont il soit parlé : l'heure que Gargantua consacrait à son éducation musicale était bien employée : " au regard des instruments de musicque il aprint à jouer du luc, de l'espinette, de la harpe, de la flutte de Alemant et à 9 trouz, de la viole et de la sacqueboutte. " (I 23).

Il n'est plus question de monocorde mais " d'espinette " ; et la viole n'est pas encore détrônée par le violon : nous ne voyons apparaître ce dernier que vers 1550 dans le " Tiers Livre " (ch. 26) " ... plus me plaist le son de la rustique cornemuse que les fredonnemens des lucz, rebecz, et violons auliques. " Rabelais avait donc fort bien saisi le caractère de la musique de cette époque, qui était, disent les esthéticiens, " bourdonnante " et non claire comme la nôtre.

Dans le " Quart Livre " (ch. 6) nous trouvons encore ce passage (il est question du mouton que veut acheter Panurge) : " Des boyaulx on fera chordes de violons et harpes, lesquelles tant chèrement on vendra comme si fussent chordes de Munican ou de Aquilie. "

Ni Panurge, ni Pantagruel, ni Frère Jan ne nous en disent davantage

[1] Geschichte des Klavi Kords. Gœhlinger. De plus, des ouvrages des 16me et même 17me siècle citent le monocorde comme un instrument de musique véritable, et nous donnent des détails sur sa structure (p. ex. *Marinati :* La prima parte etc. 1587).

sur les instruments à cordes, si ce n'est que Quaresmeprenant avait le nombril " comme une vielle " (IV 31) et que Panurge pour faire danser des mariés " loua un aveugle qui leur sonnait la note sur sa vielle ". Cet instrument était déjà tombé probablement au niveau où nous le rencontrons aujourd'hui dans certaines provinces.

* * *

Les instruments à vent occupent une place plus importante. La flûte et la cornemuse tiennent la tête et Rabelais nous donne à ce sujet quelques indications sur les coutumes de l'époque. L'histoire des chicanous en est l'occasion. C'est le Seigneur de Basché qui parle : " Vous pareillement, Trudon (ainsi estoit nommé son tabourinneur) soyez y avec vostres flutte et tabour. " Il s'agit, on s'en souvient du simulacre d'une cérémonie de mariage, laquelle comportait donc habituellement, il faut le croire, la flûte et le tambour — et plus loin nous entendons effectivement " ... Trudon sonner de la flutte, battre son tabourin, chascun rire, etc.... " On retrouve ici comme d'ailleurs en plusieurs autres endroits l'expression " sonner " d'un instrument (et non " jouer " comme actuellement) qui est l'équivalent de l'italien " Suonare, Sonare " s'appliquant aux instruments à vent et à archet ; on appelait parfois " Suonatori " les musiciens italiens qui jouaient d'instruments autres que le clavier — et la " Sonate " était une pièce de musique destinée aux violon, violes etc.

La flûte dont nous avons vu le " Grand Gargantua " se servir, celle de " Alemant " et celle " à 9 trouz ", apparaît encore une fois dans le Livre IV (62) " ... le suzeau croît plus canore et plus apte au jeu des fluttes en pays onquel le chant des coqs ne serait ouy... "

La famille des bois n'est pas seulement représentée par les flûtes : le hautbois y fait une apparition " ... Et les complanissant en claires garrigues, et belles bruières, jouant des haulxboys et préparant les sièges pour la nuict du jugement... " (III 3). Il est curieux de voir associer le hautbois à l'évocation d'un tableau religieux et l'on ne peut s'empêcher de songer au vieux Noël " villatique " universellement connu, qui présente la même association. Pourtant le tableau évoqué est fort différent, et il serait plus conforme à l'Ecriture que le " Jugement " fut accompagné de la trompette, voire de la sacqueboutte que des " haulxboys ".

Les instruments à vent se complètent encore du flageolet, car, (IV 31)

Quaresmeprenant a " le perinæum comme un flageollet " et du fifre : les andouilles s'en vont en guerre " au son des vèzes et piboles, des guogues et des vessies, des joyeulx pifres et tabours, des trompettes et clairons " (IV 36).

Enfin voici la cornemuse qui jouissait au moyen-âge d'une véritable faveur, mais qui du temps de Rabelais devait être tombée depuis longtemps dans le domaine populaire, et jouer le même rôle qu'aujourd'hui, le biniou, dans certaines de nos provinces ; dès le 1er Livre (ch. IV), l'auteur de la " vie Treshorrifique du Grand Gargantua " nous révèle qu'elle sert à faire danser : " Après disner, vous allèrent pelle-melle à la saulsaie, et là sur l'herbe drue dancèrent au son des joyeulx flageolletz et doulces cornemuses tant baudement que c'était passe temps céleste les veoir ainsi soy rigouller ". Panurge, dans le discours polyglotte qu'il adresse à Pantagruel, lui expose en Italien, l'exemple de la *musette* qui ne " rend jamais de son qu'elle n'ait le ventre empli. " Je n'insisterai pas sur l'interminable discussion relative à l'interprétation d'un oracle, où il est question de cornemuse, laquelle devient l'occasion de calembours gaillards et d'étranges comparaisons (III 46).

Après les " cordes " et les " bois ", voici le clavier. Quaresmeprenant n'y pouvait échapper : il a les " délibérations comme une prochée d'orgues " et les " orteilz comme une espinette organisée. " (IV 30 et 31). Nous aurions peut-être peine à découvrir ce qu'est un clavier d'après ce renseignement ; ce qui suit est déjà plus explicite " ... que les dentz leur tressailloyent comme font les marchettes d'un clavier d'orgues ou d'espinette quand on joue dessus... " Il semblerait donc que les " marchettes " soient l'équivalent des " touches ", dont l'ensemble formerait le " clavier ", le passage suivant paraît cependant contredire à cette équivalence ; je veux parler de l'invraisemblable description de l'orgue dont la Quinte-essence se servait pour faire ses cures miraculeuses : (IV 20). " Icelles estoient de façon bien étrange, car les tuyaux étaient de casse en canon, le sommier de gaïac, les *marchettes* de rubarbe, le suppied de turbith, le *clavier* de scamonie. " Il faut comprendre probablement que le clavier était l'entablement qui contenait les marchettes ; mais il est indubitable qu'en " sonnant une chanson " sur des orgues d'aussi " admirable et nouvelle structure " la quinte devait guérir " Soubdain et parfaictement " n'importe quelle maladie. Je n'insiste pas sur l'ironie du chapitre, mais j'ajoute que déjà dans le livre 1 (47) " une armée ou gendarmerie "

évoque pour Rabelais l'idée d'une " harmonie d'orgues et concordante d'horloge. "

***

Des instruments, passons à la pratique musicale de l'époque : celle-ci surgit avec cet imprévu tout rabelaisien et vous arrache le rire par le joyeux esprit d'à-propos dont l'auteur a la coutume.

Sans parler d'expressions comme " être contrepoincté d'écus " Panurge nous révèle le système compliqué des muances, dont il se joue en homme fort au courant de la théorie de son temps ; au beau milieu de l'orage, ne s'écrie-t-il pas : " A cette heure sommes-nous au-dessous de *Gama ut*, je naye " ? (IV 19). Auparavant nous le rencontrons s'exprimant ainsi : " C'est trop bas ! Et le print par l'oreille disant : Chante plus haut, en *g sol ré ut* ". Ne connaît-il pas le contrepoint : " Non foys, disait-il, Madame ; mais je accorde au contrepoinct de la musique que vous sonnés du nez. " (II 32 et 23).

Et d'autre part, nous apprenons que le peuple de Paris est comme vous savez bien, " sot, par nature, par béquare et par bémol. " Bien des personnes, lisant ces passages n'y comprennent en général que du " hault Alemant " et pourtant ne suffiraient-ils pas à nous faire entrevoir les principes mêmes du système de solmisation ? Ce dernier terme est déjà impropre : le seigneur de Humevesne nous l'apprend dans l'inimitable incohérence de son plaidoyer " ... qui escornifle la vache, qui mousche en plain chant de musicque sans *solfier* les poinctz des savetiers... " (II 13). Il n'y a qu'un pratiquant assidu de la musique, qui puisse se servir de ces expressions techniques avec autant de facilité, les appliquer avec tant de justesse, et nous raconter que Gargantua chantait " musicalement à quatre et cinq parties, ou sus un thème à plaisir de gorge. " (I 23).

La danse apparaît en de multiples passages que je ne puis reproduire ici, et dont on trouvera quelques exemples dans les citations musicales énumérées jusqu'à présent; je signalerai seulement qu' "... après le souper... furent dansées plusieurs *moresques*, aux sonnettes et timbous " à cause de la vogue dont jouissait cette sorte de danse au 16me siècle. Au ch. 33. Liv. V " les autres aux divers sous des bouzines " (buisines ?) dansèrent diversement comme vous pourrez dire... " suit une liste interminable de titres indiquant que nous avons affaire à des danses chantées. En voici

quelques uns, gaillards ou poétiques, qui ne seraient point déplacés dans un recueil du 15me siècle :

C'est la belle franciscane,
Malemaridade,
N'y boutes pas tout
La mousque de Biscaye
Qu'est devenue ma mignonne
Pour avoir faict au gré de mon amy,
Testimonium
Dulcis amica,
Touche luy l'anticaille, etc.

On peut, au moyen de ce bref extrait, se faire une idée des 180 et quelques titres, énumérés par l'auteur, et ne figurant pas, je crois, dans toutes les éditions.

* * *

Mais si Rabelais passe en revue l'antiquité — les instruments et la théorie de son temps, voire, la pratique — il n'oublie pas non plus les hommes et nous fournit deux séries de noms d'auteurs, qui pourraient être précieuses pour l'historien.

Ce sont de ces énumérations qui ne finissent plus, dont l'ex-docteur de Montpellier use parfois avec tant d'adresse, et dont le pouvoir désopilant est irrésistible ; qu'on se rappelle l'histoire de Diogène, ou encore la description de l'enfant Gargantua.

Ici ce sont des noms de musiciens qui font les frais, et c'est le " bel messer Priapus " qui, à l'occasion de la fameuse légende du bûcheron qui a perdu sa cognée, va nous réciter la litanie. Le passage vaut d'être reproduit en entier : (IV Prologue). " Et me soubvient, car j'ay mentule, voire diz-je mémoire, bien belle et grande assez pour emplir un pot beurrier, avoit un jour de Tubilustre ès feriés de ce bon Vulcan en may, oüy jadis en un beau parterre, Josquin des Prez, Ollezegan (Ockeghem ?) Hobrettz (Obrecht ?) Agricola, Brumel, Camelin, Vigoris, de la Fage, Bruyer, Prioris, Seguin, de la Rue, Midy, Moulu, Roubon, Guascoigne, Loyset Compere, Penet, Fevin, Rouzée, Richardfort, Rousseau, Consilion, Constantio Festi, Jacquet Bercan, chantant mélodieusement.... "

J'omets à dessein la chanson dont l'esprit et le style sont des plus Rabelaisiens ; bien qu'on trouve quelques libertés dans les chants de

l'époque, dans l'art de Loyset Compère par exemple, je crois cependant que les compositeurs ci-dessus nommés auraient éprouvé une certaine hésitation à écrire pour quatre parties et en riche polyphonie un motet sur la poésie que leur fait chanter en chœur le curé de St Maur-lez-fossés.

Et pourtant notre " joyeux beuveur " insiste : " ... Neuf olympiades et un an intercalare après, ô belle mentule ! voire, diz-je, mémoire ! Je solœcise souvent en la symbolization et colliguance de ces deux motz, je oüy Adrian Villart, (Willaert?), Gombert, Janequin, Arcadelt, Claudin, Certon, Manchicourt, Auxerre, Villiers, Sandrin, Sohier, Hesdin, Morales, Passereau, Maille, Maillard, Jacotin, Heurteur, Verdelot, Carpentras, Lheritier, Cadeac, Doublet, Vermont, Bouteiller, Lupi, Pagnier, Millet, du Mollin, Alaire, Marault, Morpain, Gendre, et autres joyeulx musiciens en un jardin secret, soubz belle feuillade, au tour d'un rempart de flaccons, jambons, patez, et diverses cailles coyphées, mignonnement chantant... "

Ici encore je crois pouvoir me dispenser de reproduire le texte de la chanson. — Mais il est facile de constater qu'il n'y a nulle fantaisie (si ce n'est relativement à l'ordre chronologique), nulle invention dans cette liste : tous ces musiciens nous sont plus ou moins connus, d'aucuns nous paraissent célèbres, d'autres secondaires, mais nous possédons sur chacun, des renseignements biographiques ou bibliographiques qui nous garantissent leur existence et leur fonction sociale.

58 auteurs nous sont révélés ! témoignant si nous ne le savions d'autre part de la richesse musicale de l'époque, de la place énorme occupée par l'art musical et de l'intérêt que lui porta Rabelais : cherchez aujourd'hui 58 compositeurs présentant une assez grande valeur pour être connus, non pas de la foule, mais seulement des lettrés ?...

Remarquons au surplus, que la grande majorité constitue ce qu'on a appelé avec raison l'école française ; Deux italiens, un espagnol et quelques néerlandais complètent ce tableau qui devait être singulièrement vivant pour les auditeurs et les lecteurs du " Quart Livre ".

***

Et maintenant, si ce petit exposé demandait une conclusion, nous pourrions rappeler que depuis Rabelais et surtout depuis cent ans environ, les musicographes — les critiques principalement — ont parfois retrouvé la bonne humeur de leur ancêtre " pantagruélique ". Mais comme la

civilisation aiguise l'esprit, notre gaîté est moins déboutonnée, plus discrète et elle s'exerce souvent sur des " quiproquos " plus fragiles et même moins invraisemblables que ceux de Rabelais. On peut même se demander si cette gaîté n'est pas seulement une forme de notre scepticisme, tellement elle est différente de la grosse joie gauloise dont la musique fait allégrement les frais, comme nous venons de le rappeler. Certes on chante encore au quartier latin et à Montmartre des chansons dont le refrain trouve son modèle dans le L. V (ch. 6) :

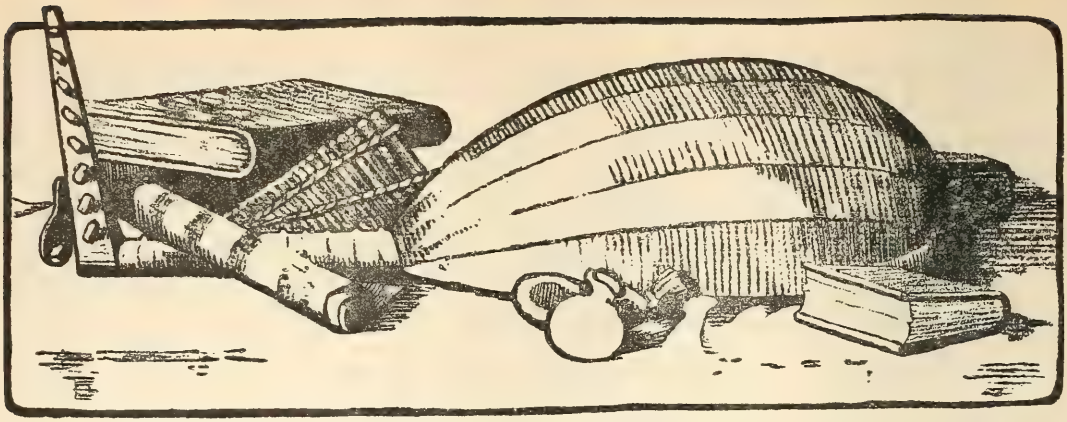
Ils s'en repentiront don-daine !
Ils s'en repentiront don-don !

Mais lequel de nos confrères osera s'écrier :

" Chantons ! Un motet entonnons ! — Où est mon entonnouer " ? (I 5.)

Hélas ! Un motet n'est plus l'occasion de rire, ni de faire un calembour : demandez-le plutôt à ceux qui distillent la polyphonie médiévale et renaissante parce qu'on leur a dit — tel le laboureur à ses enfants — qu'un trésor est caché dedans ?...

A. Machabey.



LA MUSIQUE PORTUGAISE [1]

Quand on interroge les Portugais résidant en France — j'entends les mieux avertis des choses de leur pays — sur l'état actuel de leur musique nationale on reste singulièrement perplexe. Ils nous font des réponses évasives, embarrassées, enveloppées, pleines de réticences... ils nous parlent de la musique populaire qui est très vivante, mais qui se contente, à peu de frais, de ses *modinhas* et de ses *fados ;* ils vous nomment leurs meilleurs artistes, qui vivent presque tous à l'étranger, et, finalement, si on les presse un peu, ils finissent par avouer que leur musique nationale, comme la princesse de la légende, s'est endormie dans la forêt enchantée et qu'on ignore encore le nom du prince Charmant qui, franchissant tous les obstacles, viendra la réveiller.

Devant cet aveu, non dépourvu de mélancolie, le pauvre critique musical reste très surpris et fort déçu. Il espérait mieux, car enfin, s'il n'y a rien, ou presque rien — nous verrons tout à l'heure dans quel sens il faut entendre ce rien — il est certain qu'il y a eu, autrefois, quelque chose ; là-dessus, tous les historiens sont d'accord. Il y a eu, du XVe au XVIIIe siècles une floraison musicale d'un superbe développement, d'une richesse, d'une abondance, d'une vitalité absolument merveilleuses. Pendant trois cents ans, et plus, compositeurs, chanteurs, instrumentistes, théoriciens, formèrent la plus brillante pléiade, furent les nombreux et dignes représentants d'un art national qui a ses caractères propres, ses moyens d'expression personnels et ses originales manifestations.

[1] Conférence donnée en juillet 1912 à la Société Internationale de Musique en présence de M. Joas Chagas, ministre du Portugal et de la colonie portugaise.

Avant d'aborder la période moderne, je voudrais rappeler à votre mémoire, et à votre bienveillante attention, ces périodes pleines de gloire, qui, j'y insiste, n'eurent pas l'éclat éphémère d'astres fuyant au ciel de la musique, mais brillèrent avec une continuité, une intensité, qui sont, pour le Portugal, en même temps que le souvenir d'un lumineux passé, le gage certain d'un magnifique avenir.

Celtes d'origine, les habitants de l'ancienne *Lusitanie* ont à subir, comme l'Espagne, la domination carthaginoise, puis la romaine, pui dura cinq siècles et demi ; ensuite l'invasion germaine et enfin la musulmane. Cette dernière, qui imprima à l'Espagne une si forte empreinte, n'influença guère le Portugal. Il réagit contre elle, vigoureusement, et y échappa presque tout de suite. Quoiqu'il en soit, tous ces grands mouvements de peuples, stabilisés ou passants, laissèrent plus ou moins leurs marques sur les traits de la race primitive, mêlèrent à son génie propre des éléments étrangers dont il serait curieux (c'est affaire aux musicologues) de démêler au cours des âges, et l'importance, et la durée.

Peu à peu, cependant, la vie nationale commença de s'organiser. Au XIe siècle, une maison d'origine française : la maison de Bourgogne, donnait au Portugal son premier roi : Henri, gendre d'Alphonse VI de Castille. L'influence de notre pays devait encore s'exercer là, d'autre manière et pour d'autres causes. A la suite de la guerre des Albigeois, nombre de troubadours provençaux se réfugièrent en Portugal et introduisirent, à la cour, et chez les grands, le goût des chants et des divertissements musicaux de leur pays natal. C'est ainsi que nous relevons les noms de Egas monis Ceolho et Gonzalo Herminguez qui pratiquèrent, disent leurs biographes, " l'art de rimer en musique ". Sans doute, ils ne furent pas les seuls, mais ces deux noms illustres, furent sauvés de l'oubli.

A l'art personnel de l'époque, s'ajoute encore l'art collectif : les monastères d'Odivellas de *Santa-Cruz*, de *Coïmbre* sont déjà très renommés pour l'harmonie de leurs chœurs. Sans nous attarder à cette première période, notons cependant, en 1290, la fondation de l'Université de *Coïmbre* et celle d'une chaire de musique à cette même université. Cette chaire, qui connut des fortunes diverses, subsista encore de nos jours. C'est le roi Denis, que les historiens appellent Diniz et ses contemporains le Père de la Patrie qui l'instaura.

Du XIVe au XVIe siècle c'est, pour le Portugal, l'époque la plus brillante. Des conquêtes inattendues et magnifiques lui annexent d'im-

menses territoires ; ouvrent à son commerce des sources de richesses qui semblent inépuisables ; suscitent une prospérité prodigieuse, inouïe, sans exemple. Lorsqu'on lit les récits de cette fastueuse période, c'est une vision éblouissante : allant et venant d'un continent à l'autre, les vaisseaux portugais semblent voguer dans un sillage d'or. Terre non promise, mais bien conquise, un nouveau monde s'est dévoilé, baigné de soleil, ruisselant de lumière, offrant à toutes les avidités, aux ardeurs de tous les désirs, aux plus âpres des convoitises, la plus folle, la plus opulente des réalisations.

Alors, suivant une loi générale, que les faits justifient, en Italie, à l'époque de la Renaissance, aux Pays-Bas, durant ce superbe XVIe siècle où les artistes abondent, en France, pendant notre grand XVIIe siècle, l'éclosion d'une multitude d'œuvres d'art est consécutive au développement de la fortune publique. Celle-ci semble agir comme cause déterminante de celle-là : A une vie qui se fait meilleure, plus abondante, plus riche et plus pleine, s'ajoute un épanouissement artistique qui en est comme la fleur. Encore une fois, ceci n'est pas réservé au seul Portugal. A de certains moments de son existence, un peuple se sent croître en force, en puissance; il prend conscience de sa valeur, et, confiant dans ses destinées, donne sa juste mesure dans toutes les directions où son activité s'exerce et dans l'une de celles qui semble le plus inutile, tout en restant indispensable à la vie humaine : je veux dire l'activité artistique.

A côté d'une littérature tellement belle qu'elle classe de suite le petit Portugal au rang des grandes nations, la musique tient une place plus qu'honorable. Elle est, à cette époque, faut-il l'ajouter, presque exclusivement religieuse. Messes, motets, psaumes, antiennes, drames sacrés se multiplient. Le drame sacré, analogue aux *mystères* de notre moyen-âge, c'est ici le *vilhancicos*. Destiné aux grandes fêtes de l'Eglise, surtout à la Nativité et à l'Epiphanie, il a une coupe très déterminée. Il commence et se termine par un morceau choral dit : *estribillo* ; au milieu se trouvait un ou plusieurs morceaux pour une voix seule : *coplas*. L'*estribillo* est souvent écrit pour deux ou plusieurs chœurs ; chacun est alors pourvu, en plus du *continuo* général, d'un *continuo* particulier.

Le *Vilhancico* accompagne les sujets pieux, c'est sa première fonction, mais nous allons voir bientôt se produire, à son sujet, la division qui est à noter dans tous les autres pays ; c'est-à-dire la formation d'un double courant ; religieux et laïque. La musique échappe au temple, où

vainement essaient de la retenir bulles papales et décrets pontificaux, elle s'émancipe et emploie à chanter les passions humaines ces moyens qui, jusqu'alors, n'avaient servi qu'à Dieu.

Le *Vilhancico*, exclusivement religieux, d'abord, va donc bientôt subsister sous deux formes : la profane et la sacrée, puis, il se détournera tout à fait de cette dernière, mais, en s'en détournant, il se diminuera : déserteur de la grande mission religieuse qu'il avait jusque là remplie, il cessera d'être la voix du peuple pour tomber à être son amusement ; il se fera petit pour devenir humain. Sous cette nouvelle forme, il s'appellera le *Vilhanceles*, et il se reconnaîtra un père : Gil Vicente, le plus fécond et le plus original des poètes portugais, révéré, à juste titre, comme le fondateur du théâtre national.

Issu de famille noble, Vicente avait ses entrées à la cour qui était alors celle de Jean II, et c'est devant le futur Jean III qu'il représenta son premier ouvrage, en 1502. C'était une sorte de monologue, ou de monodrame, entremêlé de musique. L'œuvre réussit, l'auteur en donna de semblables, il fut imité, et ce genre de pièces comiques commença de se répandre. Il comportait, outre le *Vilhancete*, des *cuatras*, que nous pouvons traduire quatuors, c'est-à-dire des morceaux à quatre voix, qu'exécutaient les femmes. Vicente mourut à Evora en 1557.

Revenons à la musique, j'entends celle qui n'est pas de théâtre. Tout le XVIe siècle est dominé, en Portugal, par la grande figure de Mauvël Mendès ; compositeur, théoricien et professeur ; on dirait aujourd'hui : chef d'école. Ses contemporains le nommèrent *Prince de la Musique*. Le nom d'Orphée n'était plus disponible, on l'avait déjà donné à Héliodore de Païva. Curieuse figure, qui demanderait une longue étude, que cet Héliodore de Païva. C'est un de ces types de grands renaissants qui nous étonnent aujourd'hui, enfermés que nous sommes chacun dans une petite spécialité. Lui et son contemporain : Damio de Goës sont des hommes universels. Ils touchent à tout, excellent en tout, et ne se surprennent point d'y exceller, arts et sciences étant encore de leur temps, semble-t-il, à la mesure humaine, Héliodore de Païva, doué d'une extraordinaire aptitude pour les arts et les sciences, connaissait le grec, le latin, l'hébreu, touchait l'orgue, jouait du rebec et de la harpe, chantait fort bien, écrivait habilement le contrepoint et, en qualité de compositeur, a laissé des messes, des motets à plusieurs voix, d'une facture remarquable. Quant à Damio de Goës, il est à la même mesure. Né en 1501, d'une

famille très distinguée, soigneusement instruit, il suivit les cours de la célèbre université de Padoue. Il fut, par la suite, ambassadeur de son pays en France, en Italie, en Suède, en Pologne et en Danemark. Politique, il fut aussi philosophe, et, par là, devint l'ami d'Erasme ; il le resta jusqu'à sa mort. Musicien, il jouait bien de plusieurs instruments ; compositeur, il écrivit des œuvres plus qu'estimables. Glaréan, dans son *Dodécachordon*, le place à côté d'Okeghem, d'Obrecht, de Josquin des Prés. Fêtis, lui aussi l'estime égal de Josquin des Prés.

Ces deux-là furent-ils seuls ?... Ne le pensez pas. Par dizaines, les noms s'ajoutent aux noms, et c'est avec regret qu'il faut s'abstenir de rendre justice à tous ces défunts qui méritent une place au glorieux panthéon de la Musique.

* * *

A côté des compositeurs, nous trouvons des théoriciens, et, chose curieuse, les questions qui nous passionnent encore aujourd'hui les divisaient !... je veux dire les intéressaient déjà. C'est ainsi que Erovo Alvarès nous a laissé tout un ouvrage sur *la quarte* considérée comme consonnance parfaite. Barbosa, qui mourut vers 1520, précurseur inattendu de notre grand Rameau, écrivit son *Epométria* ou traité de la génération des sons. Le plus célèbre de tous fut Vicente Lusitano. Auteur d'un excellent traité où sont parfaitement définis les genres diatonique, chromatique, enharmonique, et très savamment exposées les règles du genre fugué et de l'invitation canonique, ce qui lui assura une renommée sans pareille, c'est sa dispute avec l'italien Vicentino et sa victoire sur celui-ci. Le point était de savoir si une certaine composition, établie sur le thème du *Regina Cœli*, était diatonique ou chromatique. Grave question. Vicente tenait pour l'un ; Vicentino opinait pour l'autre. Bref le différend fut porté devant la chapelle vaticane dont tous les membres furent, à cet effet, réunis en conseil.

Vicentino fut vaincu et paya l'enjeu, qui était, je crois, de deux douros d'or.

La théorie ne leur suffisant pas, les musiciens portugais firent de l'esthétique — ce mot n'était pas encore inventé — l'évêque Osario, mort en 1520, dans ses huit livres, où il traite de l'institution et de la discipline royale, consacre tout un chapitre à démontrer : " que la

musique est grandement nécessaire aux rois et que rien n'est plus efficace que le chant pour agir sur l'âme " Medeira écrit ses : " *Nouvelles philosophiques et médicales* " ; l'une d'elles est intitulée : " Histoires surprenantes des hommes musiciens ". Parmi ces histoires, l'auteur reprend le sujet cher aux savants de l'époque, de la guérison, par la musique, de la piqûre de la tarentule. Ils se repassent les uns aux autres, comme vérité démontrée, cet étrange moyen thérapeutique sans que l'on sache pourquoi cette chorée spéciale leur semble relever plus particulièrement de l'art d'Euterpe. De là nous vînt la *Tarentelle*.

Un autre partisan de la musicothérapie, Rodriguez Castro, écrit, vers 1614, un ouvrage dans lequel on trouve, au livre IV, ce chapitre : " Afin de prouver qu'on a recours à la musique dans les maladies avec non moins d'avantage que de probité et de sagesse, on présentera d'abord son éloge. " Le titre est un peu long, il est en latin, j'ai préféré le traduire.

Croira-t-on que le féminisme ne leur est pas étranger. Au cours de leur histoire, nous trouvons le nom d'une religieuse franciscaine Dona Beatrix de Souza e Belo qui mit en musique la *Vie de Ste Hélène* et composa des chants pour *l'Invention de la Ste Croix* (fêtée annuellement le 3 Mai). En 1595, une femme éminente, Bernarda Ferreira de Lacerda fut baptisée, par ses contemporains : *l'Héroïne*. Ses talents se manifestèrent dans les sciences philosophiques, mathématiques et historiques. orientaliste ; consommée dans les langues vivantes ou mortes, elle était aussi peintre, dessinait et peignait la miniature de façon remarquable. Enfin, elle touchait disent les historiens " comme un maître parfait " beaucoup d'instruments de musique. Cette femme véritablement extraordinaire mourut en 1644.

Est-ce tout ?... — Pas encore. Comme à notre époque, les Portugais connurent les enfants prodiges. Le jeune Francisco de Rocha, âgé de onze ans, écrivit une messe à sept voix sur la gamme descendante : *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, ut. Il se fit, plus tard, moine trinitaire et a laissé 41 compositions d'inégale valeur.

* * *

Loin d'épuiser une sève si débordante, une production si diverse, si variée, si touffue, le XXIIe siècle y ajoute encore ; c'est l'épanouissement

total et comme l'exaspération de la vitalité ; c'est l'éclat précurseur de la décadence, la dernière et rayonnante effusion d'une gloire qui va bientôt pâlir, s'atténuer, disparaître, au point de faire dire, au début de XXe siècle, qu'il n'y a plus rien, musicalement, en Portugal.

A ce moment, nous devons renoncer à toute classification. C'est par centaines que les musiciens s'empressent à exercer leur art. Le nombre des œuvres défie toute nomenclature. Un seul compositeur : Dias est l'auteur de 497 *vilhancicos*. Un autre : Francisco Correia de Arajo, précurseur inattendu des galinistes, car il préconise une théorie de la musique chiffrée, a une production si abondante que la notice, à lui consacrée, par Felipe Pedrell, occupe 16 colonnes du dictionnaire.

Le goût de l'énorme, du disproportionné, indice de décadence, commence à se faire sentir. Miguel Leal, en 1646, donne une *messe* à 9 chœurs et à 36 voix, avec orchestre et orgue obligé. Benevoli — dont le nom me semble, au reste, fort italien — écrit à 12 chœurs et 48 voix. Sa composition fut exécutée le 4 août 1650. Balaheue écrit aussi à 48 voix.

Une foule de chanteurs répond aux désirs de tous ces créateurs de musique, interprètent et répandent leurs œuvres. Les instrumentistes ne leur cèdent en rien : organistes — le plus célèbre est José Antonio Carlos de Seixas, — violistes, harpistes, violonistes, guitaristes rivalisent de zèle et de talent. On écrit même des sonates pour la guitare, l'instrument national. On sait que tout bon Portugais venant au monde, trouve une petite guitare dans son berceau.

On essaie des associations de timbres extraordinaires : Coutinho (né en 1680) compose un *Te Deum Laudamus* à 8 chœurs et une *Messe* à 4 chœurs avec clarines (c'est à dire trompettes aigües), timbales et rebecs. Il intitule le tout : *Scala Aretina* (c'est-à-dire œuvre d'après la gamme de Guy d'Arezzo). Cette fureur de musique chorale ne s'exerce pas seulement à l'Eglise. Pierre de Conceiçao écrit de la musique à 4 chœurs pour une comédie ! ! Elle devait être singulièrement lourde, cette comédie. Au reste, le théâtre est constitué. Il reste biblique avec les *autres sacramentales* et, d'autre part, mondain : comique ou lyrique, avec les *vilhancicos*, les *zarzuelas* et l'*opera seria* qui s'est acclimaté et se développe en subissant l'iufluence italienne.

Les théoriciens continuent de sévir et de se gourmer. Pedro Vaz Prego fait paraître une dissertation intitulée : " Défense d'une entrée de 9me dans la messe sur la gamme de l'Arétin, par maître François Valls,

maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone. " Cinquante maîtres de chapelle prennent fait et cause pour — ou contre — la neuvième. On se dispute, sans arriver à s'entendre. C'est ce qu'on a appelé la " polémique de Zamora ". Heureux temps, où les causes de discorde se réduisent à une entrée de 9me.

Plus important peut-être, quoique moins tapageur, fut le rôle du roi Jean IV qui, vers 1649, écrivit un ouvrage dans lequel il prit la défense de la musique moderne — celle de son temps — contre l'évêque Cyrille Franco qui avait osé soutenir que la musique n'avait pas les moyens de toucher les âmes comme celle des Anciens — à toutes les époques, il y a comme cela une querelle des Anciens et des Modernes. — L'ouvrage fut traduit en italien et eut un grand succès. Le roi Jean IV était un homme remarquable : non seulement il fut un musicien lettré, mais encore le fondateur d'une admirable bibliothèque qui renfermait, en nombre, des manuscrits de grande valeur, d'inappréciables richesses. Cette bibliothèque fut malheureusement détruite en 1755 lors du tremblement de terre. C'est pour la Musique, une perte irréparable.

* * *

On mesure, d'après cette bien faible esquisse, ce que fut la réalité. Quelle puissance, quelle vigueur, quelle abondance, quelle plénitude. Rien n'y manque : hommes, femmes, enfants, car un seul enfant prodige suppose des centaines d'essayants. Les créateurs, si nombreux, admettent les interprêtes éduqués, pleins de talents, des amateurs riches, délicats, connaisseurs, dilettanti, et aussi un autre public, moins averti mais plus nombreux, plus sensible, enfin, c'est toute une époque organisée pour jouir pleinement, intensivement du plus beau de tous les arts : la Musique.

Ce XVIIe siècle est dominé et comme incarné en Duarte Lobo, un des plus grands hommes de l'art portugais. D'après Vasconcellos, il vécut 103 ans (1600 à 1703) et fit preuve d'une fécondité musicale que les années ne ralentirent point. Chef d'école, son meilleur titre de gloire est peut-être d'avoir formé un grand nombre d'élèves qui semblaient capables d'assurer, longtemps encore, la puissance de l'école portugaise. Mais ce n'est qu'une illusion ; l'effort a été trop grand ; le ressort trop tendu se relâche peu à peu ; la vie se retire lentement d'un organisme épuisé.

Naturellement, la chute n'est pas immédiate, elle n'est même pas visible, il faut y regarder pour apercevoir les signes précurseurs d'un proche déclin. En apparence, la production semble continuer avec la même vigueur : pastorales, zarzuelas, ballets, fêtes de musique se succèdent, mêlant leur éclat aux divertissements seigneuriaux. L'opéra s'italianise de plus en plus ; son répertoire s'augmente ; de 1788 à 1819 on compte 80 ouvrages : 19 opéras-bouffes, 1 intermezzo et 60 grands opéras. Dom José fonde les théâtres d'Ajuda, de Solvaterra, de Quéluz, du Tage. Le Portogallo — de son vrai nom Antonio Simao — qui mourut en 1830, étonne ses contemporains par sa puissance dramatique. Il écrit, pour sa part, 58 opéras. Sa renommée passe les frontières, il suscite des admirations dont nous retrouvons l'écho enthousiaste dans le livre de Vasconcellos, le plus grand historien de la musique portugaise. Sur deux volumes le biographe consacre presque la moitié du second à chanter la gloire du grand Portogallo. Vers le même temps Bontemps fonde l'*Académie Philharmonique* et le *Conservatoire* de Lisbonne tandis que Da Costa organise la *Société Philharmonique* de Porto.

En réalité, ce sont les dernières manifestations de l'art vraiment NATIONAL. La musique portugaise se dépersonalise peu à peu, elle se cosmopolitise, si j'ose ce terme. Les œuvres produites de nos jours, j'entends celles qui sont dues à des artistes de valeur, pourraient être écrites à Paris, à Berlin, à Londres ou à Vienne, villes dans lesquelles leurs auteurs ont étudié leur art. C'est de la musique européenne, ce n'est plus de la musique autochtone, jaillie du sol natal et puisant en lui sa force et ses caractéristiques.

* * *

Quant au peuple, il continue de chanter, tout le long de l'histoire, sans souci des Maîtres-Chanteurs, je veux dire des savants contrepointistes ou harmonistes. Il chante et tout lui est bon pour libérer ses sentiments, ou sa fantaisie, sous une forme musicale. Selon César das Neves, on peut classer les chants populaires portugais de la manière suivante : cantiques, chansons d'amour, chansons champêtres, chansons grivoises, chansons satiriques et politiques, barcarolles, fados, mélodies, modinhas, sérénades, chansons patriotiques, hymnes et marches, c'est comme un parterre où l'on n'a qu'à choisir les plus brillantes et les plus humbles fleurs.

Les légendes de piété sont fréquemment chantées à une ou deux voix, ou en chœurs, sans accompagnement. Les chansons de la campagne sont presque toujours dansées ; l'attitude corporelle ne se sépare pas de l'attitude musicale. Quelquefois, au contraire, les voix se répondent dans l'étendue du paysage ; ce sont des chants alternés que chacun improvise tour à tour, souvent pendant des heures ; c'est l'analogue de ce joli *Lou Baïlero* (Le Berger) recueilli récemment par M. de Malaret, dans la H^te^ Auvergne, dont les bergers de chez nous, de sommets en sommets, se renvoient les strophes, interminablement. Quant au *fado*, il est surtout citadin.

Lorsqu'ils sont accompagnés de quelque instrument, ces chants réclament la flûte, ou le violon, la viole d'amour, la clarinette, la cornemuse, la guitare, le triangle, quelquefois l'harmonium ; tout leur est bon pour soutenir leur mélodie primitive.

La province de Beïra est la plus riche comme chants populaires, cependant Minho, Traz-os-Montes, Douro, Extremadura, Alemtejo et Algarve offrent aussi des éléments intéressants. Fort longtemps cette musique resta méprisée, disons : ignorée des savants puis, par une évolution semblable à celle qui se produisit en Allemagne, à l'époque où le *Kunstlied* s'inspira du *Volkslied*, elle les intéressa. Peut-être est-ce un fait pré-inscrit dans les destinées musicales des peuples que ce passage de la forme populaire à la forme aristocratique. Quoi qu'il en soit, vers 1892, les musiciens portugais empruntèrent nombre de thèmes à l'inspiration du peuple ils les portèrent même au théâtre. Cardoso s'en servit pour son opérette : *L'âne*, ou plus exactement : " *la bourrique de M. le Maire* ". Ce fut un grand succès. Vianna da Motta a beaucoup creusé, et des plus heureusement, cette mine inépuisable du folk-lore. Rey Colaço également. Hussla, violoniste allemand, fixé en Portugal, qui a écrit des rapsodies orchestrales nourries du suc populaire ; Keil dont l'opéra *Serrana* est tissé de leit-motiven emprunté au folk-lore, Oscar da Silva, tous s'inspirent, — peut-être le déforment-ils un peu — de ce fonds national qui reste vraiment le sol nourricier de la musique. N'oublions pas Thomas de Lima et sa belle composition orchestrale *Chants de mon pays*.

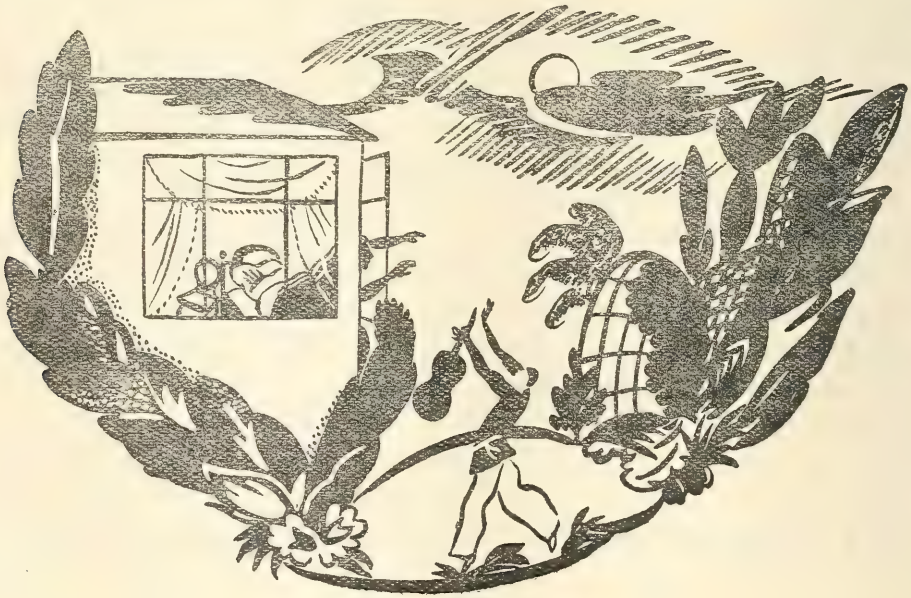
* * *

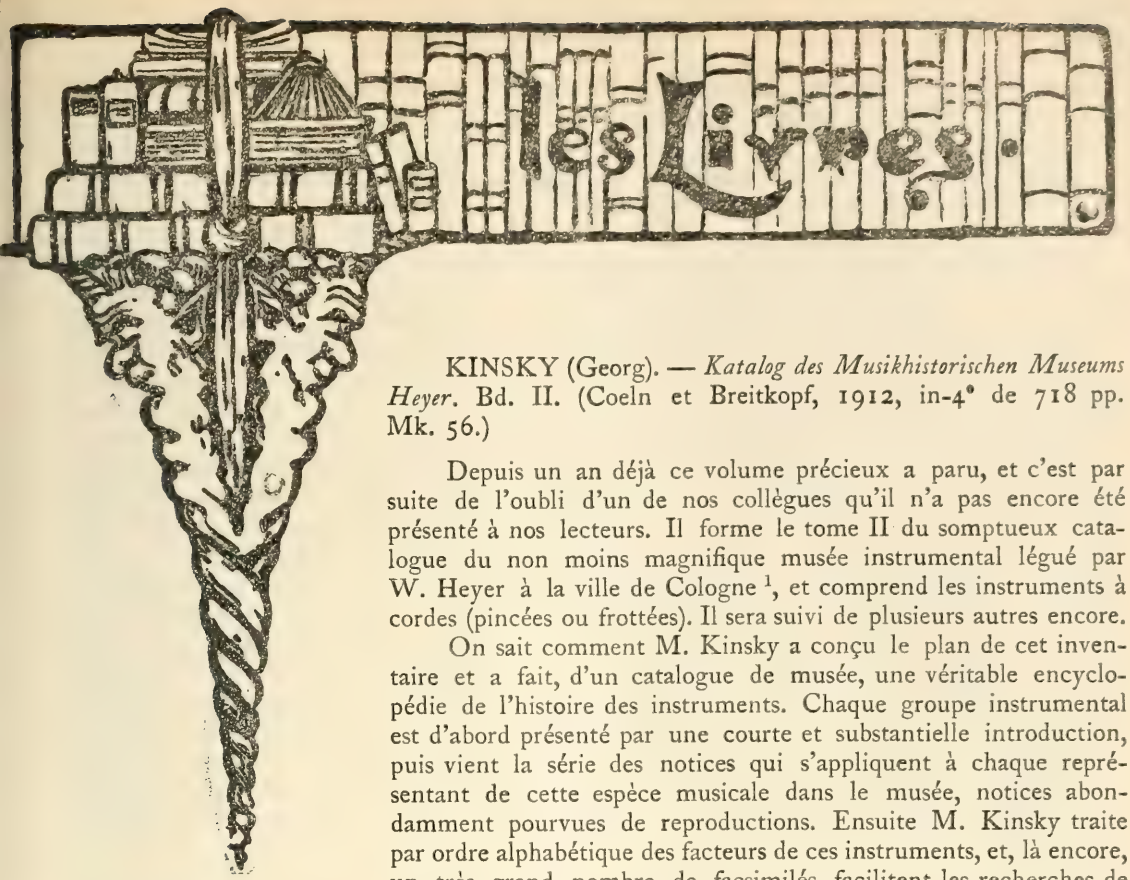
Il y a quelque temps, j'ai reçu une fort intéressante étude sur la

musique portugaise moderne par M. Alfredo Pinto, critique musical distingué et librettiste. Elle témoigne du patriotisme et du talent de son auteur. Je lui ai emprunté ces dernières notes sur la musique au XXe siècle. Du travail de M. Pinto il ressort qu'une nouvelle activité artistique se manifeste en Portugal. De grands orchestres se sont organisés — tous n'ont pas en l'existence durable — l'un deux fut, une fois, dirigé par Ed. Colonne. De nombreux compositeurs se font place: M.M. Neuparth, Machado, Jean Arrayo, Freistas Gazul, Théodore Braga, Guimaraes, Felipe Suarte, Vianna da Motta, le Cte d'Azevede da Silva dont les compositions interprétées à Paris, en 1905. furent très goûtées. Un des plus sévères critiques de l'époque les couvre d'éloges, louant l'excellence de leur facture et leur élégante originalité. Des instrumentistes, des chanteurs, interprètes de théâtre ou de concert s'empressent à soutenir ou, si l'on veut, à relever, la musique portugaise.

En un mot, on sent la vie renaître et s'incarner en de valeureux artistes imbus d'un nationalisme qu'on ne saurait trop louer. Si, comme on nous l'affirmait récemment, la Musique.... la Princesse est encore endormie, son réveil est prochain ; ses serviteurs l'attendent déjà ; ils préparent les voies en son honneur ; accordent leurs instruments ; prennent le ton des hosannahs dont ils la fêteront et c'est avec une joie fraternelle que nous saluerons, en France, cette résurrection attendue de la musique nationale portugaise.

M. Daubresse.





KINSKY (Georg). — *Katalog des Musikhistorischen Museums Heyer*. Bd. II. (Coeln et Breitkopf, 1912, in-4° de 718 pp. Mk. 56.)

Depuis un an déjà ce volume précieux a paru, et c'est par suite de l'oubli d'un de nos collègues qu'il n'a pas encore été présenté à nos lecteurs. Il forme le tome II du somptueux catalogue du non moins magnifique musée instrumental légué par W. Heyer à la ville de Cologne [1], et comprend les instruments à cordes (pincées ou frottées). Il sera suivi de plusieurs autres encore.

On sait comment M. Kinsky a conçu le plan de cet inventaire et a fait, d'un catalogue de musée, une véritable encyclopédie de l'histoire des instruments. Chaque groupe instrumental est d'abord présenté par une courte et substantielle introduction, puis vient la série des notices qui s'appliquent à chaque représentant de cette espèce musicale dans le musée, notices abondamment pourvues de reproductions. Ensuite M. Kinsky traite par ordre alphabétique des facteurs de ces instruments, et, là encore, un très grand nombre de facsimilés facilitent les recherches de l'érudition. Enfin des tables couronnent le tout : index des instruments, des étiquettes, des gravures, table méthodique, table onomastique, tables des noms de lieu, des noms de collections et de collectionneurs, enfin tables de concordances entre les collections de Witt, Krauss, et le Musée Heyer, qui en fut l'heureux acquéreur.

Celui qui aura lu attentivement les différentes notices de cet ouvrage, aura une vue d'ensemble sur l'histoire instrumentale et sur ce que peut en dire à ce jour l'érudition. Toutes sommaires qu'elles sont, et même venant après les savantes digressions du catalogue Mahillon, ces introductions, claires et condensées, sont infiniment précieuses. J'ai surtout remarqué l'article *Sistres*, placé au milieu des *Guitares*, des *Luths* et des *Cithares*. Toutes ces espèces, souvent voisines, sont nettement définies. L'article qui traite des *Lyres*, la *lyra da braccio*, *da gamba*, le *lirone*, et qui présente ces instruments comme le trait d'union entre les variétés du moyen-âge et le violon moderne, est un modèle de présentation. Pour la première fois, nous rencontrons un auteur faisant état méthodiquement de l'iconographie musicale pour appuyer une thèse historique. Félicitons M. Kinsky de cette innovation. Elle sera certainement suivie par tous ceux qui peuvent avoir à leur disposition quelques milliers de reproductions de tableaux, sculptures et gravures. Et ajoutons que les membres de la Section de Paris

[1] Au moment, ou nos lecteurs recevront ce numéro, aura lieu l'inauguration officielle du Musée Heyer, dont nous rendrons compte dans notre numéro de novembre.

trouveront maintenant un matériel de ce genre à la disposition de leurs recherches, dans ce fonds Pierre Aubry, qui s'accroît sans cesse.

KINSKY. — *Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente des Museums W. Heyer.* (Coeln 1913 in-12° de 250 pp. et 32 planches Mk. 2.50.)

Ceci est le volume maniable, mis, dès maintenant à la portée du visiteur, et conçu cependant de telle sorte que le travailleur puisse en tirer son profit. Là aussi, les planches en photogravue, les tables et les indications historiques sont présentées avec soin et avec méthode.

L'on ne peut se détacher de ces deux livres sans admirer, une fois de plus, la persévérance germanique, en face de l'incurie administrative française. Voyez plutôt. D'un côté, notre Musée du Conservatoire, qui n'achète rien, qui n'a jamais rien acheté, et qui n'aurait rien, si depuis près d'un siècle de bienveillants donateurs ne lui avaient fait l'aumône ; le Musée du Conservatoire, qui, il y a six mois encore, pouvait à peine héberger sa collection instrumentale, et qui enfin, loin de la confier à des mains compétentes, la laisse en vrac, sans en tirer aucun parti, comme un objet d'inutile curiosité... De l'autre côté, l'Allemagne Rhénane, Cologne, qui n'avait rien il y a dix ans, et qui trouve un Commerzienrat dépensant simplement quelques millions de mark pour faire sortir de terre un musée somptueux, y accumuler des collections, qui apparemment attendaient l'acheteur, l'Allemagne qui, de cet effort accompli par la générosité privée, dégage *tout de suite* l'enseignement pratique, ne laisse pas dormir ce capital, mais le fait fructifier aussitôt, et de quelle manière ! Le résultat c'est que le travailleur, d'où qu'il soit, qui s'intéresse à ces sortes de choses, aura les yeux fixés sur Cologne ou sur Berlin et ignorera Paris, et que le drapeau allemand flottera un peu plus haut dans l'admiration des étrangers. On s'inquiète de l'envahissement allemand, dans toutes les branches de l'activité humaine, comme si c'était un défaut de se montrer forts, vigoureux, de savoir travailler et de marcher de l'avant ! Que n'en faisons-nous tout autant. Nous ne manquons ni de Heyer ni de Kinsky.

CUCUEL (Georges). — *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle.* (Fischbacher 1913 in-4° de 458 pp.) — *Etude sur un orchestre au XVIIIe siècle* (Ibid. in-fol. de 70 pp.)

C'est un curieux roman d'anecdote que l'histoire véridique de Le Riche de la Pouplinière. Et c'est une belle thèse de doctorat-ès-lettres que le livre consacré à ce personnage, par notre collègue Cucuel. Après plusieurs soutenances discutables, voilà qui va réconcilier la Sorbonne avec la musicologie. Ici tout est solide, prudent, méthodique, la documentation de première main abonde, et l'érudition circule d'un bout à l'autre avec une belle allure, dont je fais mon compliment à l'auteur.

La Pouplinière dans l'esprit public est resté fermier général, et le type même de cette profession désobligeante, où l'imagination symboliserait volontiers tous les abus de l'ancien régime. La réalité, telle que nous la montre M. Cucuel, est plus simplement humaine. Héritier d'une petite noblesse et d'une grosse fortune, le personnage, dont les ancêtres traitaient Henri IV à leur table, n'a rien d'un parvenu de carrefour. Plutus il est, mais de qualité. D'abord mousquetaire, comme tout fils de famille séduit par le galon, il bénéficie de suite de très brillantes alliances de robe et d'épée. A trente ans il est du Tout-Paris, à quarante c'est un potentat. Et pourtant, si les calculs de M. Cucuel ont raison, quelle triste figure ferait aujourd'hui ce Crésus au petit pied, avec ses 500,000 francs de rente (de notre monnaie), et le

pauvre million qu'il laisse en mourant ! La gloire de La Pouplinière ne vient ni de sa ferme ni de son portefeuille, elle résulte manifestement de la valeur et des qualités personnelles de ce Mécène de génie. Il suffit d'ouvrir le captivant *Voyage de Hollande*, où le futur financier consigna ses impressions de jeune homme, pour éprouver de suite la révélation d'une personnalité vigoureuse et le charme d'un d'esprit vif, primesautier, extrêmement averti. Par hérédité La Pouplinière est conservateur, et Français du grand siècle, avec tout ce que cela représente de solide acquit. Par goût et par réaction, il est cosmopolite, imaginatif, rêveur, et prêt à jouir de toute nouveauté.

En un mot, il vibre, et entraine son monde vers l'art qui était fait pour lui, vers l'art des vibrations sonores. Musicien probablement, mélomane à coup sur, il dépense, pendant trente ans, 80,000 frs. par an de notre monnaie pour sa musique. (Quel est le baron de finance moderne qui en ferait le quart ?) Il ignore la chasse, dédaigne les batisses, fait fi des collections rares, et l'on ne sait en vérité comment son régne s'établit si rapidement, d'abord rue Richelieu, puis en ce château de Passy, qui n'est même pas à lui, et où il passera sa vie locataire des Samuel Bernard. Est-ce le charme débraillé de ces réunions, où le Maréchal de Saxe coudoie Casanova, est-ce le continuel va et vient des gens de théâtre, et des filles de partout, monde chantant, dansant, paradant, faisant la fête au frais d'un maître souriant et généreux ? n'est ce pas plutôt — je me plais à le croire — la musique, la sonorité qui flotte éparse, enveloppe tous les propos, et retient sous son charme tous les convives, Jean-Jacques et Marmontel, Madame de Genlis ou lord Albemarle ?

La Pouplinière fut réellement en France, au milieu du siècle, le Roi de la musique et des musiciens. D'une main ferme, et d'un air indolent, il tient ce sceptre, que l'indifférent Louis XV a laissé tomber. Son ministre est l'éminent Rameau, qui trouve enfin dans cette protection le succès et la gloire ; et, pendant 20 ans le goût italo-français de 1725 n'aura pas de Temple mieux gardé que le salon du fermier général. C'est l'époque des grands Fragments d'opéra avec leurs essais de symphonies descriptives, le moment des sonates à la Vivaldi et aussi des divertissements panachés, où le Boulevard voisine avec l'Orient. Le maître y tourne des charmants couplets en s'accompagnant sur la vielle ou sur la guitare.

Mais surviennent les *Bouffons*, et La Pouplinière leur fait fête. Chose curieuse, Rameau est congédié à cette date, et qui prend sa place ?... Jean Stamitz de Mannheim ! Les musiciens du financier se nomment Flieger, Schenker, Goepffert, Canavasso, Miroglio, Graziani, Procksch..... Après Stamitz ce sera Gossec le franco-belge. La politique du souverain s'oriente vers l'alliance allemande. La symphonie de chambre, la musique pure, ce style nouveau, qui sera bientôt celui de Haydn et de Mozart, prennent pied chez l'amateur éclairé, dès 1754, La Walze germanique se glisse entre le menuet traditionel et la contredance à la mode. Et une fois amorcé, le flot de la musique cosmopolite, cette rencontre des cascades italiennes et du large fleuve allemand, ne cessera de couler à Passy. Elle envahira la chapelle, la galerie, la salle à manger, les salons et les jardins....

Et c'est là une leçon. Quand la Pouplinière est Français, en musique, c'est pour chanter des vaudevilles ; il reste fidèle à ce goût naturel jusqu'à sa mort. Mais que le fermier général ait faim de véritable musique, c'est à l'Italie d'abord, puis à l'Allemagne qu'il la demande. Rameau lui-même, le grand Rameau ne peut tenir en échec les musiques étrangères, auprès de son propre patron, mécène élevé dans la plus pure tradition française. N'est-ce pas une fois de plus la preuve que Rousseau avait raison en s'écriant alors : " *les Français n'ont pas musique, et n'en peuvent avoir.* " Ce qu'il y a de français dans la culture du XVIIIe siècle est anti-musical. Répétons-le encore à propos de La Pouplinière. Quand on voit le plus gros consommateur du siècle, se rassasier d'art germanique, et préparer le triomphe de la musique allemande.

après avoir assuré celui de la musique italienne, il faut bien reconnaître ici la présence d'une réalité historique. Et si l'on jette les yeux quelques années plus tard sur ce chevalier Gluck revenant d'Italie, *écœuré* de musique, qui demande à l'opéra de Lully aide et protection contre la musique elle-même, la démonstration du paradoxe de Rousseau n'est-elle pas manifeste ? L'Ami de la musique appelle Stamitz et Gossec à son secours ; l'Ennemi des sons cherche un régime anti-musical dans l'asile de notre tragédie nationale. Ce sont deux aspects complémentaires du même phénomène.

A ce volume de critique et d'histoire M. Cucuel en ajoute un autre indépendant, mais qui se rapporte cependant à la même époque. C'est une étude de quelques instruments et de quelques musiciens, dont l'orchestre de la Pouplinière fit particulièrement état, et dont l'histoire peut nous introduire dans la connaissance de la pratique musicale vers 1750. Gossec, Schenker et Procksch s'y montrent à nouveau avec le catalogue de leurs œuvres. Et, ici, nous apprenons avec la dernière précision comment l'Allemagne envahit la France en ce temps là du côté de l'instrumentation. Clarinettes, cors, trombones, harpes, tout vient d'une région qui s'étend si l'on veut d'Anvers à Prague en passant par Mannheim. C'est la démonstration en quelque sorte technique de ce que j'avançais tout à l'heure pour justifier Rousseau. L'atmosphère musicale française n'était plus respirable pour les Français eux-mêmes, et M. Cucuel cite les contemporains de Stamitz s'émerveillant de ces sonorités des bois et des cuivres allemands, ancêtres des flons flons de la fin du siècle et de nos harmonies orphéoniques. Ce second volume est une des plus nouvelles et des meilleures tentatives faites en France pour étudier en-elle même la matière musicale.

J. E.

PROD'HOMME (J.-G.). — *Œuvres en prose de Richard Wagner*. Traduction française, tomes IV et VIII. (Paris, Delagrave, 1913, in-12.)

Nulle publication ne pouvait paraître plus heureusement, en cette année du centenaire de Richard Wagner, que la traduction de ses œuvres en prose, entreprise par notre collègue Prod'homme. Voici que, pour la première fois, certains des écrits les plus caractéristiques du maître de Bayreuth, tels qu'*Opéra et Drame*, *Etat et Religion*, *Art allemand et Politique allemande* sont traduits intégralement en français et rendus, par là, accessibles au grand public qui, dorénavant, pourra prendre directement contact avec la pensée wagnérienne. Il s'agit donc ici, et dans le bon sens du terme, d'une œuvre de vulgarisation. Aussi, saura-t-on gré à M. Lionel Dauriac d'avoir écrit, pour les tomes IV et V qui contiennent la traduction d'*Opéra et Drame*, une importante préface sur l'Esthétique de Richard Wagner, dans laquelle, très judicieusement, le préfacier indique avec quel état d'esprit il convient de lire cet ouvrage célèbre. De même, en effet, que l'intérêt de la *Préface* de *Cromwell* n'est pas de savoir si Victor Hugo dit vrai, mais bien de savoir ce qu'il dit, de même, l'intérêt des écrits théoriques de Wagner ne consiste pas dans la connaissance plus ou moins aventureuse et suspecte qu'ils nous donnent de la vérité historique, ou dans la valeur d'appréciations trop souvent tendancieuses ou dénuées d'esprit critique, mais uniquement dans ce fait qu'ils nous montrent Wagner au travail, qu'ils nous éclairent sur sa mentalité et sur ses idées. C'est ainsi, qu'en définitive, Wagner nous apparaît surtout sous l'aspect d'un poète, car il a en quelque sorte la métaphore chronique, disposition qui l'incline à substituer des descriptions et des images à de vraies preuves. Il ne connaît guère qu'un seul auteur, à savoir lui, Richard Wagner, mais, en vérité, il ne se juge guère mieux qu'il ne juge les autres, et la lecture de ses écrits ne doit point s'effectuer sans prudence. Singulière discipline d'esprit que la sienne, où l'histoire, l'esthétique, l'éthique, la

politique, l'ethnographie, et surtout la métaphysique, s'enchevêtrent en une mêlée épaisse d'où jaillissent, à travers une rhétorique abondante et qui va de la grandiloquence à la familiarité, des concepts tour à tour puissants, singuliers, et absurdes. " Charabia de génie ", disait Liszt de la prose wagnérienne ; nous serions quelque peu tentés de qualifier certains passages de " charabia " tout court, car la traduction française de ces passages, en dépit de ses bonnes intentions, ne fait, hélas ! qu'en accroître l'obscurité. A signaler, dans le tome VIII, le fameux *Art allemand et Politique allemande*, écrit deux ans avant la guerre de 1870 et dans lequel, Richard Wagner qui, assure-t-on, aimait Paris, expose, avec une extrême violence, le mal qu'il pense de l'esprit français. Il y a de tout dans ce pamphlet que Glasenapp comparait au *Message à la noblesse chrétienne de la nation allemande* de Luther, et, Dieu nous pardonne, il ne serait pas impossible d'en extraire des arguments pour la discussion de la loi de trois ans !

D'intéressants *Avant-propos* et des notes ajoutent à la valeur bibliographique de ces volumes.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

LAMY (F.). — *Shakespeare et la musique* (Extrait des Mémoires de l'Académie d'Amiens, 1912).

Sujet souvent traité, en Angleterre par de beaux volumes, en France par des articles, dont il faut citer celui de M. Bellaigue, paru jadis dans la Revue des deux Mondes. Celui de M. Lamy prendra sa place dans la bibliographie de ce sujet. Ce qu'il nous faudrait maintenant, ce sont des documents musicaux nouveaux, venant illustrer les citations de Shakespeare. Par exemple, au mot *measure* de *Beaucoup de bruit pour rien*, que Victor Hugo traduit bonnement par " un vieux menuet ", il conviendrait d'attacher un sens musical véridique. Qui réalisera cette œuvre, déjà tentée ?

HENRI-MARTIN (Barzun). — *La révolution de Berlioz.* (S. l. n. d., in-8° de 15 pp.)

L'auteur annonce dans cette préface-programme, l'apparition d'un volume sur la Révolution de Berlioz, qui montrera que sans Berlioz la révolution wagnérienne n'existerait pas. La thèse est à suivre.

SAMAZEUILH (Gustave). — *Paul Dukas.* (Paris, A. Durand et fils, 1913, in-12 de 28 pp., 2 fr.)

Paul Dukas méritera sans doute une volumineuse biographie. M. Samazeuilh prend les devants, en fixant quelques dates, et en présentant ici de brèves, mais adroites considérations qui, il le dit lui-même, sont destinées " à faire entrevoir pourquoi les œuvres de M. Dukas, qui ont le temps pour elles, méritent plus qu'un banal éloge, et à inspirer à ceux qui n'ont pu aller à elles déjà sans parti-pris, le désir d'en goûter le véritable sens, fort peu compris en général, même de maints partisans bénévoles ".

Les Théâtres

LES JOYAUX DE LA MADONE

Avant de mettre en pleine action une puissante machine, les mécaniciens ont coutume de lui faire accomplir quelques tours d'essai, à vide ou sur des matières premières sacrifiées. Avant de mettre en marche la colossale rotative de l'Opéra, les compagnons Messager et Broussan ont voulu vérifier le fonctionnement de tous ses engrenages et, utilisant la trêve des vacances, se sont livrés à une petite expérience, dans leur usine déserte, devant quelques passants étonnés ou indifférents. L'épreuve a parfaitement réussi : orchestre, chœurs, décors,

machinerie, figuration, tout roule à merveille; on pourra, cet hiver, abattre de bonne besogne et contenter le client par une fabrication soignée.

Est-il charitable d'examiner de près le produit ainsi manufacturé au cours de cette journée d'essai et avons nous le droit de juger sur un échantillon, choisi sans doute parmi les "sans valeur", toute la compétence des chefs d'atelier de la maison ? La date fixée pour cette mise-en-train, les conditions de discrétion et d'intimité dans lesquelles elle fut accomplie semblent bien nous conseiller la circonspection et l'indulgence. Il suffirait de noter un louable effort vers une mise en scène vivante et d'encourager le zèle tout neuf des choristes de la territoriale enfin mobilisés, sans insister davantage sur la qualité de la musique débitée au cours de la soirée, si le nom de Wolf-Ferrari ne venait poser une question d'actualité assez brûlante.

Ce compositeur qui par son origine autrichienne et ses noms allemands et italiens résume tout l'effort d'une triplice théâtrale, menace en réalité notre équilibre européen. Dans notre art lyrique où triomphe la politique franco-russe, il fait irruption à la façon d'un conquérant. Il nous arrive précédé d'une bruyante fanfare et d'un chœur célébrant ses exploits. Les journaux nous ont affirmé que l'Amérique et l'Angleterre lui étaient soumises et qu'il allait s'annexer la France sans coup férir, après avoir triomphé de toutes les capitales européennes. En fait, nous sommes cernés. Londres est au pouvoir de ce stratège, les frontières italiennes et allemandes ne nous protègeront pas et voici que, violant la neutralité de la Belgique, le nouvel Attila s'est installé à la Monnaie de Bruxelles où il a établi un camp retranché. Il ne faut donc pas s'étonner de voir aujourd'hui le Fléau de Dieu entreprendre le siège de Paris. Le bastion de l'Opéra a déjà cédé et l'on affirme que la garnison du fort Montaigne va capituler, le général Astruc ayant déjà signé la reddition de la place. L'heure est donc grave et il convient de regarder le péril en face.

A vrai dire, vu de près, le roi des Huns inspire plus de surprise que d'effroi. Eh quoi, c'est là ce redoutable chef qui rêve de bouleverser la carte musicale du monde ? Mais c'est une plaisanterie ! Ses armes sont rouillées, il nous attaque avec un matériel démodé, une tactique archi-connue et des troupes épuisées. Comment avons nous pu nous laisser intimider par un si chétif adversaire ?

L'auteur-compositeur des Joyaux de la Madone est un vériste de l'espèce commune. Il ne nous apporte absolument rien de nouveau et se contente d'exploiter une formule commerciale qui a fait ses preuves, qui a sa clientèle et ses commis voyageurs et a définitivement conquis sa place au soleil. Gardons nous de lui faire un procès de tendances. Tant qu'il y aura un public pour les faits-divers orchestrés à coups de poings et émaillés de romances, il sera vain de dénier à ce genre son droit à l'existence. Mais il nous est bien permis de contrôler l'exercice de ce droit et de voir si l'auteur a joué correctement la partie. Ce jeu a ses règles, ce sport a son code et des champions s'y sont couverts de lauriers en les respectant. Or ce n'est pas le cas de M. Wolf-Ferrari. Il ne faut pas lui faire un grief d'avoir adopté un genre où la musique est sans cesse humiliée et où le bon goût et le sens le plus élémentaire des belles lettres sont perpétuellement offensés; il faut lui reprocher de n'avoir pas su remplir la tâche qu'il s'était

imposée. Il n'y a pas de sot métier, c'est entendu, il y a seulement des gens qui exercent le leur avec plus ou moins d'adresse. On peut donc à bon droit sourire de ce présomptueux rival des francs véristes transalpins puisqu'il ne possède ni leur tour de main, ni leur verve populacière, ni leur câlinerie irrésistible d'amants pommadés, ni leur luxe de couleurs criardes, ni leur souple détente mélodique, leur sournoise façon de vous enfoncer un thème dans le ventre... comme un couteau piémontais.

Certes, on voit bien ce qu'aurait voulu réaliser cet observateur des bas-fonds de Naples, en confrontant dans une ruelle du port une fillette vicieuse, un artisan vertueux et un apache superstitieux ; on devine son ambition de nous peindre la fermentation et le grouillement de la plèbe italienne, de nous émouvoir par les classiques " motifs " de la Madone vénérée, du sacrilège amoureux, du camorriste chaloupeur qui trempe ses nageoires dans les bénitiers et fait un signe de croix avec son " lingue " avant d'en larder les passants. Cent romans-feuilletons ont fait entrer ces détails pittoresques dans nos articles de bazar. Mais, hélas, le but visé n'est pas atteint dans cette banale partition qui est plate sans être assez vulgaire, qui est morne, qui est lourde, et qui est terriblement grise dans son ensemble. C'est un chromo où il n'y a ni rouge ni bleu. Les mouvements de foule, les cortèges, les disputes, les processions sont traités musicalement avec une maladresse singulière et les romances n'ont pas l'élan victorieux qui emporte les objections et décourage le bon sens. L'orchestration est terne et les rythmes manquent de légèreté et d'accent. Cette transposition d'*Aphrodite* dans un milieu poissard, cette affaire du Collier où manquent les morceaux de sucre promis aux amateurs de confiserie musicale, sont de bien pauvres réalisations d'un thème dont nous connaissons tant de développements plus heureux. Elles parviendront malaisément à donner à M. Wolf-Ferrari la gloire parisienne qu'il escomptait. La déception a été vive et serait vite devenue démonstrative si l'amusement des yeux — grâce à l'ingéniosité des peintres de la maison et aux exploits de Vanni Marcoux — n'avait distrait de sa mélancolie le public provincial de la générale.

Au fond, ce sabotage d'un genre dont les tares furent impitoyablement mises en évidence par le cadre insolite du Palais Garnier n'est pas pour consterner outre mesure les musiciens. Mais la clientèle vériste éprouvera quelque malaise en se voyant imposer aussi méthodiquement la banale contrefaçon d'un article qu'elle avait coutume d'acheter chez le bon faiseur. L'entente actuelle des directeurs de théâtres avec un Wolf-Ferrari constitue à l'égard d'un Puccini, par exemple, le plus immérité des affronts. Soyez donc le plus adroit des prestidigitateurs pour vous voir ôter le pain de la bouche par un manchot !

Emile Vuillermoz.

Le music-hall au village

Ce titre est une métaphore. Malgré les échanges toujours plus actifs avec la grande ville, malgré l'aisance accrue et le goût du divertissement qui l'accompagne en son progrès, ni le village, ni le chef-lieu de canton, ni même la sous-préfecture dont l'importance n'est que de l'ordre administratif, ne nourrissent encore les foules dont la quotidienne affluence peut subvenir au luxe des palais de l'illusion. Il existe pourtant, en toute réunion d'hommes, des institutions qui, au moins par intervalles, leur assurent la portion congrue de jouissances collectives.

Il n'est pas rare qu'une troupe foraine en route pour la ville s'arrête au village et mette à profit l'étape pour une représentation. Vers le coucher du soleil, la roulotte passe au long des deux ou trois rues, chargée de ses musiciens chamarrés ; la fanfare insolite appelle sur le pas des portes les ménagères ; longtemps après son éloignement, elles y demeurent et, se jetant de l'une à l'autre des paroles qui fendent l'air, oublient la marmite frémissante en l'ombre de la cuisine. La tente est dressée sur la place. Il faut que le temps soit bien revêche pour que le soir bonnets et casquettes ne s'y pressent sous les rayons fumeux du pétrole. On voit de tout : des chiens savants, de la haute école, de l'équilibre, des luttes, même des danses et de petites comédies qu'on dénommerait *sketches* en des lieux plus contaminés de snobisme anglais. Une de ces compagnies en perpétuelle tournée donnait récemment une pantomime du genre italien où le tuteur boiteux, bossu et grondeur était berné par un valet pour la joie des amoureux. C'est sur de tels canevas que Molière a brodé ses profonds tableaux de mœurs. Une musique aigrelette et sautillante cadençait les entrées, les saluts, les pirouettes, les baise-mains, les grimaces, les gifles et les coups de bâton. Une habitude invétérée avait amené les mouvements à cet engrenage rigoureux qu'on voudrait obtenir, en nos théâtres, à force de répétitions ; aussi le public était-il entraîné sans résistance. L'ingénue ayant quitté ses paniers fit ensuite, en maillot constellé, quelques tours de trapèze, et un frisson parcourut la salle quand, suspendue en fléau par le milieu du corps, elle feignit un glissement que ses reins agiles corrigeaient aussitôt : " Ouah ! mon Dieu ! "

Il est d'autres spectacles que le village s'offre à lui-même. Le chariot de l'ancienne comédie hellénique y roule encore, bien qu'il faille un cas exceptionnel pour le tirer de son hangar. On y bafoue les événements de la vie privée dont l'opinion villageoise, très rigoureuse sur les principes, s'est offensée : un foyer déserté, un veuf ou une veuve qui retourne au sacrement, une querelle qui a dégénéré en rixe, surtout au cas où la suprématie virile y a succombé. C'est un ordinaire char de culture, où des jeunes gens affublés de tignasses de chanvre et de jupons en toile à sac figurent les héros ; pour jouer d'abondance la scène, on s'arrête aux principaux carrefours, et surtout devant la maison déshonorée ; là une symphonie de casseroles qui ferait envie au raffût de saint Polycarpe sert de sortie au spectacle. Les riches trouvent moyen d'échapper à cette publicité en acquittant une rançon dont l'auberge a tout le bénéfice;

les pauvres la subissent avec leur résignation coutumière ; parfois la leçon n'est pas perdue : il arrive que le mari outragé et la femme coupable aillent se blottir en un fossé, à la lisière de la forêt, loin du tapage flétrisseur ; et là, unis par l'humiliation partagée, ils échangent de nouveaux serments que les grillons et les crapauds sur leurs flûtes unitones sont seuls à célébrer.

Les jeunes filles sont également soumises au jugement sans appel de leurs contemporains, mais les sanctions diffèrent. Les mieux courtisées trouvent, au matin du premier mai, un bouquet de verdoyants branchages planté dans la cheminée de leur maison. La veille de la fête patronale, quand les conscrits de l'année vont de porte en porte, à la nuit close, clouer l'image consacrée, une charité vraiment chrétienne distribue à toutes, sans distinction d'âge ni de grâce, un identique bouquet. Mais malheur à celle qui imprudemment s'est promise et fut abandonnée ! Le jour où sa rivale est menée à l'autel, il faut qu'elle s'enferme, pour ne pas se voir entourée, sur le parvis même, par les camarades du traître qui veulent lui offrir l'odieux bouquet d'orties. Parfois l'ambassade dérisoire va retrouver la malheureuse en sa retraite, et l'usage est à ce point respecté que c'est à peine si une mère ou une sœur irritée ose jeter un seau d'eau à la face des jeunes bourreaux. Il est vrai que le jeu de la société serait impossible, si on ne convenait une fois pour toutes que le perdant est dans son tort ; peut-être est-il plus profitable, donc plus moral, de proclamer cette règle, au lieu de l'appliquer en cachette comme nous faisons

Cependant les jeunes filles auraient droit à quelques égards. En nos villages de Franche-Comté, elles sont toujours plus fines et plus vives que les garçons. Leurs tailles sont bien prises, leurs mouvements dégagés; plusieurs, en leurs yeux veloutés, leurs cous flexibles et leurs minces chevilles, gardent le souvenir des Espagnols qui furent, en pays catholiques, des maîtres débonnaires. Elles sont coquettes et rieuses ; si durant la semaine elles retroussent, pour manier le rateau, les manches d'un corsage délavé, c'est un charmant spectacle que de les voir, le dimanche, sortir de l'église avec des chapeaux aux frais rubans et des robes un peu entravées qui sans aucune gêne diminuent leurs pas. Comment être sévère à une étourderie dont les heures sont comptées ? Dès les premières années de mariage, alourdies de maternités imprévoyantes, épuisées de labeurs domestiques, elles auront perdu l'ambition de plaire.

Pour peu qu'un curé entreprenant ou un notable oisif veuille monter un théâtre, il trouvera parmi les jeunes filles les interprètes les plus dévouées, les plus intelligentes, les plus laborieuses. Chacune copiera son rôle et l'étudiera sous la lampe ; celles qui sont bergères l'emporteront dans la prairie. Les parents sont gagnés à leur zèle : la mère extrait du fond de son armoire les robes des aïeules, et met ses lunettes pour ajuster aux formes juvéniles les atours vénérables. La grande sœur fait réciter ses répliques à la cadette qui debout, chantonne comme à l'école. Mais aux répétitions, chacune, prise par la fiction, trouve le ton et le geste ; des talents caractérisés se révèlent : l'une contrefait à merveille la malice sournoise d'une paysanne de l'ancien style ; l'autre a la verte franchise d'une servante de Molière ; celle-ci a le visage et la fierté lassée d'une châtelaine romantique ; et celle-là fait sentir, en chacune de ses mines et chacun de ses mots, le plus affriolant ragoût d'innocence mutine. Que jouent-elles ? Des pièces empruntées au répertoire spécial des patronages, où l'amour, s'il intervient, n'est pas appelé par son nom. Souvent ce sont des vaudevilles : chacune chante son couplet à

son tour, accompagnée par l'harmonium de l'église, et sa voix plus ou moins sonore est presque toujours pure.

Dans la salle qui est d'ordinaire une grange, le public serré écoute avidement, et si un bavard élève la voix, on l'interpelle pour lui imposer silence. Parfois des malentendus se produisent : on rit, quand cette duchesse en hennin parle de son château et de ses tours à poivrière, faute d'avoir jamais vu figurer cet accessoire ailleurs que sur les tables servies. Quel auditoire n'est pas sujet à des erreurs de ce genre ? Mais on suit exactement l'action, on est surpris par les péripéties, on souligne d'un murmure les paroles décisives, et les actrices renommées sont accueillies, dès leur entrée en scène, par des applaudissements. Même la partie masculine de l'assistance se montre ravie par la réunion de tant de charmes entr'ouverts, et un riche cultivateur, qu'une bouteille a peut-être égayé, me confie : " Vous allez voir tout le sérail ! " Mozart n'a-t-il pas confondu, lui aussi, le harem avec le sérail ?

Mais ces représentations si bien accueillies ne se soutiennent que par l'initiative étrangère. Livrées à elles-mêmes, les jeunes filles ne sont en mesure ni de choisir une pièce, ni de se répartir les rôles sans récriminations, querelles et démissions. Quant aux jeunes gens, sortis de la bouffonnerie satirique, ils ne sont bons à rien : leurs voix accoutumées à crier après les bêtes sont incapables de chanter juste comme d'articuler nettement ; une épaisse timidité les empêtre, sur la scène, et ceux même qui auraient l'idée d'un geste ou d'un accent n'osent le risquer devant la railleuse gaucherie des autres.

La danse est le seul plaisir régulier du village ; encore n'est-il guère qu'annuel : c'est pour la fête et les quelques jours qui suivent qu'on monte sur la place de l'église la baraque de planches où moyennant un modique péage chacun pourra goûter l'enivrement du bal. Mais la jeunesse ne manque guère de se rendre aux fêtes des villages voisins, à quelques lieues à la ronde. Dans quelques maisons on danse également sur la fin des veillées d'hiver, quand les amis du voisinage sont réunis pour effeuiller les épis de maïs, et que l'un d'eux a apporté sa flûte ou son accordéon ; mais ce sont là des réjouissances privées, où on n'est admis que sur invitation verbale.

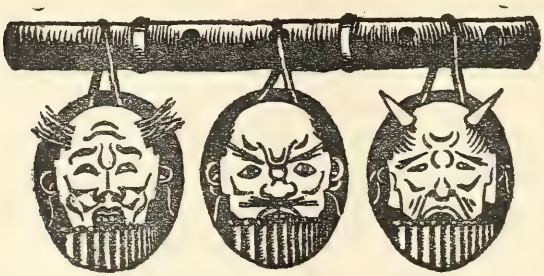
L'entrepreneur du bal public amène avec lui son orchestre, qui est juché, à l'un des bouts de la salle, sur une estrade à hauteur d'homme : c'est un piston, un bugle et une clarinette, quelquefois il y a deux bugles, un ténor et une basse, et deux pistons qui alternent, car la virtuosité de l'instrument chanteur exige une bien plus grande dépense de souffle que l'intermittence régulière des accompagnements. La clarinette double le piston à l'aigu, et souvent remplit les plus vastes intervalles par les gammes et les arpèges où son agilité est sans rivale. Elle n'est pas obligée. Cette année, comme il fallait lutter avec l'orgue mécanique d'un proche manège à chevaux de bois, les cuivres étaient renforcés : deux bugles et deux pistons, sur l'estrade, soufflaient à pleins poumons, cependant qu'un cinquième musicien, debout à terre, embouchait de temps à autre un piston de secours, pour improviser des contre-sujets facétieux.

Descendant du cornet de poste dont J. S. Bach a utilisé les cinq notes pour l'amusant caprice sur le départ de son frère, le piston a de nombreux détracteurs parmi nos musiciens de salons et nos critiques de cabinets ; en dépit de leurs diatribes dégoûtées, c'est aujourd'hui

l'instrument de notre peuple, au même titre que jadis le hautbois, la vielle ou la musette. Il faut en prendre son parti : le peuple en France a cessé d'être rude et naïf. Le piston tour à tour soupirant et vainqueur, le piston qui sanglote et tremble, puis soudain se rebiffe et lance vers le ciel, défié par nos ancêtres, son cri de coq artificiel, n'est-il pas le confident de notre peuple prompt à l'attendrissement comme à la bataille, le chantre de ses romances larmoyantes et aussi de ses revendications syndicalistes ? On lui trouve un accent canaille ; on le soupçonne de nourrir d'alcool les flammes de sa passion ou de sa bravoure. Est-il moins dans son rôle pour cela ? Et la beauté n'est-elle pas acquise au rôle intégralement rempli ? Le piston dénigré réduira au silence ses adversaires, pour peu qu'il résume les considérations qui précèdent en ces trois syllabes décisives : " Et puis quoi ? "

La multitude villageoise n'est nullement insensible à l'appel du cuivre palpitant, et les garçons prennent ici leur revanche ; non pas les tout jeunes, qui n'ont pas quitté le village et restent massés craintivement au fond de la salle, mais ceux qui reviennent du service militaire où ils ont dégourdi leurs jambes à la saine école des bals-musettes ; d'autres encore qui sont chauffeurs, valets de chambre, commis, employés, ouvriers, rapportent au village, pendant le congé qu'ils y passent, les dernières modes de la danse. Un couple reproduit non sans verve les dandinements de l'ours. Tous les autres rôdent en un boston sans trève, et les danseuses inexpertes se contentent d'être légères entre leurs bras. Seule l'université reste fidèle à la tradition de la valse à six temps : un jeune maître d'école qui vertueusement adhère à son épouse empanachée, parcourt la salle d'une gravité qui trahit le calcul mental. Ce qui a disparu sans retour, c'est l'ancien couple empesé de nos caricatures, de même qu'a disparu le gars rougeaud, la fille massive et lente, le fermier cauteleux et paillard, la vieille hargneuse de nos conteurs naturalistes. Tout le panorama rustique est à refaire, et n'attend que des artistes doués de quelque faculté d'observation.

Louis Laloy.



Une Interview d'Eugène Ysaye

Eugène Ysaye vient de rentrer à Bruxelles, après une tournée triomphale à travers les Etats-Unis d'Amérique. Nous avons profité des quelques jours qu'il a passés ici pour rendre visite au Maître et lui demander de nous confier quelques impressions de voyage, quelques opinions sur la culture et les goûts actuels de la société américaine.

Le virtuose, accompagné de son fils Gabriel, violoniste comme lui, débarqua à New-York le 11 novembre 1912. Depuis 1905, il n'était plus retourné en Amérique. Le 11 déjà, il se faisait entendre dans un programme d'œuvres classiques : Bach, Vivaldi, Beethoven, Max Bruch. Une réception fut organisée en son honneur par le club des musiciens de New-York, sous la présidence du violoniste Kneisel.

" Mon émotion fut à son comble, nous dit-il, lorsqu'à la fin du discours que j'adressai à cette assemblée d'élite, je vis successivement entrer Fritz Kreisler, Mischa Elmann, Zimbalist, qui vinrent aux acclamations de l'assemblée m'apporter leurs vœux. De New-York, je me rendis dans les principales villes du Canada et des Etats-Unis : San Francisco, Boston, Philadelphie, Chicago, Saint-Louis, Washington, Indianapolis, Montréal, Cincinnati, etc... Voyageant jour et nuit, nous ne nous arrêtions que quelques heures, travaillant avant le concert dans les hôtels, reprenant le rapide à la dernière note du programme. "

En l'espace de 7 mois, du 15 novembre au 15 mai, Ysaye donna 111 concerts. A Berkeley (près de San Francisco) il joua dans un théâtre grec. " Ce n'était pas, raconte le maître, sans une réelle appréhension que je commençai cette exécution en plein air, dans une enceinte de dimensions colossales. J'étais persuadé que la sonorité allait se perdre. Or, il en fut tout autrement. Des premiers aux derniers gradins, pas une note n'échappa. "

Deux concerts seulement, sur l'ensemble des séances prévues, durent être remis. Ce fut à l'occasion des inondations de l'*Ohio*. On se souvient de l'émotion ressentie en Europe à la nouvelle de la disparition d'Ysaye. Il se trouvait effectivement dans la région sinistrée. Pendant vingt quatre heures, les informations les plus sensationnelles furent lancées par les journaux. " Ma famille, nous dit-il, connut des transes bien compréhensibles. Mais un télégramme, envoyé de New-York par Madame Eugène Ysaye, la rassura bientôt. Nous étions saufs, nous et nos bagages. " Et Ysaye s'emporte en rappelant ces " dépêches " : " Elles naquirent, s'écrie-t-il, dans l'imagination des journalistes européens, car en Amérique, on rapporta les faits tels qu'ils s'étaient passés. Et ces bruits sont d'autant plus ridicules que le public est tout disposé à croire qu'il y a là, de la part de l'artiste ou de son impresario, un essai de réclame à l'emporte pièce qui est, on le sait bien, loin d'être de mon goût. En réalité voilà ce qui s'est passé : " ... Nous allions à Oxford et le lendemain, nous devions partir pour Cincinnati. Mais les trains ne marchaient plus d'Oxford à Cincinnati. Nous y prenons conseil et décidons de nous rendre à Hamilton, afin d'atteindre la ville par une autre voie. Nous faisons une partie du voyage en voiture. Et voilà qu'arrivés devant Hamilton, nous apprenons que le pont va disparaître sous les flots. Nous faisons deux kilomètres à pied, et nous apercevons alors ce pont magnifique qui va s'écrouler..... Puis ce sont des maisons entières, dont les toits sont couverts d'êtres humains... Morts et vivants, véritable cascade humaine, dévalent emportés à une vitesse folle... Hélas, nous aurions tant voulu les secourir. Mais que faire ? que faire ?..... Nous dûmes retourner à Oxford, puis à Richmond où nous attendîmes deux jours. Impossible de télégraphier, tous les poteaux étaient renversés. Enfin, nous pûmes rentrer à Chicago : nous étions sauvés ".

L'impression qu'Eugène Ysaye garde de sa tournée est toute différente de celle qu'il avait eue il y a huit ans :

" A cette époque, en Amérique, nous dit-il, l'homme d'affaires prenait le pas, économiquement et socialement sur l'intellectuel et sur l'artiste. Aujourd'hui, l'américain, quel qu'il soit, réserve au contraire une large part de son activité aux choses de la pensée et de l'art. L'évolution de la société américaine, dans les grands centres surtout, s'est accomplie avec une rapidité qui surprendrait, si l'on ne se l'expliquait pas par ce fait que, chaque année, les plus grands virtuoses, chanteurs, acteurs dramatiques et lyriques, conférenciers, que sais-je ! traversent l'Atlantique et vont porter au Nouveau Monde le meilleur de nos productions, de notre culture esthétique. Aussi bien, la légende a vécu suivant laquelle il faut encore aller en Amérique avec du " bluff ", de l'acrobatie... L'élite y est parfaitement accessible aux plus belles œuvres, elle les comprend, elle les réclame, elle les applaudit. Le progrès général des Etats-Unis est au niveau du nôtre, au point de vue intellectuel, et artistique : ils n'ont plus rien à nous envier. Un facteur principal de ce développement a été le groupement en *clubs* ; ces cercles de science et d'art sont conçus d'une façon tout autre que nos sociétés européennes. Par exemple, les jeunes compositeurs, les virtuoses, tant nationaux qu'étrangers, y sont accueillis avec une enthousiaste hospitalité. — Un autre facteur éducatif est l'influence exercée par les deux principaux quatuors à cordes : Kneisel et Flonzaley, qui se partagent annuellement les quelque trois cents villes américaines où l'on fait de la musique. Ils y portent le culte des hautes traditions, des grands maîtres de la forme — de la plus pure expression musicale. "

Eugène Ysaye se propose d'inscrire, à l'un des programmes des prochains *concerts Ysaye*, un *Poème Symphonique* du jeune compositeur américain Martin Lœffler qu'il entendit et apprécia. Cette œuvre offre certaines difficultés d'exécution. Elle requiert aussi une salle assez vaste, et une disposition d'orchestre très spéciale. — " Ce sera peut-être, fait observer Ysaye, une raison d'impossibilité matérielle, car les *Concerts Ysaye*, ne disposant plus de l'*Alhambra*, dont les conditions de location sont devenues inabordables pour aucune société belge, sont encore à la recherche d'un local. La salle du Conservatoire, la seule qui convienne aux grandes auditions, officiellement demandée, leur fut immédiatement refusée. "

Le maître nous apprend aussi qu'il a ébauché, avant son départ, avec la ville de San Francisco, un projet pour la participation de son orchestre aux festivités musicales qui auront lieu à l'Exposition de 1915 en la cité Californienne. A cette époque, sans doute les *Concerts Ysaye* pourront-ils y porter le titre, hautement mérité, d'orchestre royal, du fait de la nomination bientôt officiele de leur chef à la Maîtrise de Chapelle du Roi Albert.

Et d'ici là, Eugène Ysaye et son fils auront été de nouveau attirés en Amérique par un engagement brillant qui les y ramènera dès l'automne prochain.

M. Brusselmans.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

EUGÈNE YSAYE

BOSTON
PUBLIC
LIB.

M. G. YSAYE

Belgique

LA SAISON MUSICALE A SPA. — Spa est peut-être la ville d'eaux où l'on fait actuellement le plus de musique. La musique est, du reste, un plaisir que les médecins spadois recommandent à leur clientèle, et les neurasthéniques les plus " abîmés " du docteur Schaltin accourent comme au miracle aux *Concerts de grande Symphonie* que dirige l'excellent maître liégeois Oscar Dossin.

Or, le miracle opère. Les éclopés et les mélancoliques de marque qui, de tous les coins de l'Europe, viennent ici reprendre le goût de la vie, s'unissent chaque soir à une élite d'amateurs appartenant à tous les mondes pour acclamer l'infatigable orchestre symphonique dont les meilleurs éléments sont fournis par le Conservatoire de Liége.

On ne saurait exécuter avec plus de couleur et plus de fidélité le répertoire varié qu'impose le sévère auditoire de Spa. Depuis que la bille a cessé de grincer dans les roulettes, la clientèle des joueurs a disparu et les mélomanes arrivent ici en maîtres ; on ne leur discute aucune satisfaction.

A côté des meilleures pages de Schumann, de César Franck, de Berlioz, de d'Indy, de Borodine, de Saint-Saëns, de Debussy et de Fauré, je dois noter comme excellemment interprêtés : la *Symphonie en sol mineur de Mozart* et l'*Inachevée* de Schubert, des fragments du *Manfred* de Schumann et des *Erynnies* de Massenet, la *Suite ancienne* de Grétry et la *Suite algérienne* de Saint-Saëns, la *Kermesse flamande* (*Milenka*) de Jan Blockx, le *Ballet Egyptien* de Luigini, les *Scènes de Ballet* de Glazounow, la *Caravane dans les steppes de l'Asie Centrale* de Borodine, *Sigurd Jorsalfar* de Grieg, le *Carnaval à Paris* de Swendsen, etc...

Avec cela, beaucoup de Wagner, naturellement ; du Tschaikowski, dont Mlle Juliette Wihl, qui professe au Conservatoire de Berlin, détailla prestigieusement et avec de surprenantes vigueurs d'athlète complet, le *Concerto en si B mineur* (*op.* 23) ; du Rubinstein de rêve, que vinrent applaudir solennellement le prince Nakaschitze et toute la légation russe en l'honneur des Romanoff et de Pierre-le-Grand — un ancien client de Spa — commémorés ; des fragments de l'opéra de Glinka, *Russlane et Ludmilla*, que Mme Olga de Nabokoff a cru devoir interprêter avec d'attrayantes singularités de musique qui ont fait oublier son insouciance des textes ; quelques tranches caractéristiques du *Prince Igor* de Borodine et de la *Nuit de Mai* de Rimsky-Korsakov, auxquelles le ténor pétersbourgeois Krijanowski consacra les fraîcheurs les plus jeunes de sa voix caressante et souple.

Ainsi, le docte et spirituel historiographe Albin Body pourra, cette année encore, ajouter de bonnes pages à son *Histoire de la musique à Spa*, qui est un document des plus précieux pour ce qui touche l'évolution du goût musical chez les gens du monde qui se reposent, qui se soignent ou qui s'amusent.

Il n'est que juste de rendre spécialement hommage à M. Oscar Dossin, qui dirige les beaux concerts du Kursaal et qui est, du reste, l'un des plus éminents professeurs du Conservatoire royal de Liége. Ce M. Dossin est un tout petit homme, avec un talent fécond, éclectique, infatigable. Chaque jour, il se renouvelle et se surpasse. On se sentirait presque tenté, en ce monde de buveurs d'eau, de voir en M. Dossin une manière de " sourcier ", tant pour certaines de ses clairvoyances inattendues et inédites que pour des ferveurs loyales, presque naïves, soulignées d'attitudes extatiques et d'effets de baguette qui lui valent les suffrages les plus contradictoires.

Une légion de brillants artistes et d'une modestie au-dessus de l'éloge seconde M. Dossin. Je signale entr'autres, M. J. Gaillard, une des gloires du violoncelle et M. J. Rogister, un virtuose de l'alto, l'un et l'autre professeurs au Conservatoire royal de Liége. Ces deux maîtres, jouissent d'une haute réputation artistique, et le premier, notamment, M. Gaillard, qui fut acclamé à Paris et en Amérique, nous a donné deux remarquables séances de musique de chambre, avec le concours de la cantatrice Wybauw-Detilleux des concerts du Conservatoire de Bruxelles, de la pianiste Stewart et du violoniste René Bohet.

Au programme de la première séance, quatuor de Schumann, quatuor de Saint-Saëns, sonate pour piano et violon de César Franck. C'est au seul Beethoven que ces excellents artistes ont consacré leur second concert. Comme vous voyez, on ne saurait mieux employer les après-midi de ville d'eaux. Il appartenait à M. Mouru de Lacotte, qui dirige tous les plaisirs de Spa, de compléter, avec son habituelle sagacité, cette saison musicale par une série de représentations d'opéra et d'opéra-comique. Rien n'y a manqué, depuis *Roméo et Juliette*, *Thaïs* et *Carmen* jusqu'à *La Dame blanche* et *La Poupée*. Il faut que tout le monde s'amuse, les grands et les petits...

BARONNE D'ORCHAMPS.

* * *

BIBLIOGRAPHIE. — *Traité d'harmonie* par M. Louis de Bondt, professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles. Edition G. Oertel, rue de la Régence, Bruxelles.

M. Louis de Bondt présente ainsi son ouvrage : " Il constitue moins un Traité d'harmonie qu'un recueil d'exercices. Le *traité* a le grave défaut d'être purement théorique et de ne fournir à l'élève aucune occasion d'appliquer les règles énoncées, souvent fort obscures pour lui. Dans le *recueil d'exercices*, au contraire, chaque exemple est suivi d'exercices pratiques, permettant d'en saisir toute la portée d'une façon claire et complète. " Effectivement, ce livre n'est pas chargé de théories confuses. Les règles y sont exposées avec la plus grande concision, l'exemple les rend vivantes à l'élève qui les applique immédiatement dans les exercices, fort habilement gradués et qui l'accoutument à l'harmonisation tant des basses que des soprani, le conduisant, par un judicieux choix des accords, au travail de l'harmonie sans chiffre. La première partie du cours de M. De Bondt est consacrée à l'accord de trois sons, du majeur diatonique, des mineurs harmonique, mélodique et antique et du majeur-mineur. Accords et renversements y sont étudiés, de même que les cadences, qui font l'objet d'un chapitre spécial, les modulations, les progressions, les ornements mélodiques. Les modèles sont empruntés à Bach, Palestrina, Adrien Willaert, da Vittoria, Orlando di Lasso, Arcadelt, P. de la Rue, Emilio del Cavalière, Poselli, Soriano, Cordans, etc... Ce précis est à la portée de l'étudiant. Il rendra certainement de grands services dans les conservatoires et écoles de musique, de même qu'à ceux qui cherchent un guide clair et précis, qui ne les lasse ni égare.

— *Visions*, scène chorale, pour voix d'hommes, édition *Orphéa*, Bruxelles.

Sur un poème d'inspiration mystique de M. Louis Moreau, le compositeur H. Weyts a écrit un choral de rythme large, et d'accents colorés. Ses harmonies font songer à un chant d'église, montant vers les voûtes sonores de la nef, dans la fumée des encens bleus et l'embrasement des vitraux. Cette œuvre était imposée au Concours International de Malines (15 août).

* * *

NOUVELLES. — Le compositeur Paul La Gye achève un drame en 3 actes *La Victoire d'Aphrodite*, sur un poème du comte Albert du Bois, tiré de *L'Aphrodite et le Khéroub*, mettant en relief de façon saisissante la figure du prophète Ezéchiel. Par suite de nécessités absolues, quelques passages ont été arrangés pour la scène lyrique par M. J. Chot, mais le texte de M. du Bois a été presque complètement respecté par le compositeur.

D'autre part, on annonce que la ville de Spa s'apprête à créer en son théâtre *Franchimont*, opéra en 2 actes, poème et musique du même. L'ouvrage fut primé et couronné à l'unanimité au concours organisé en cette ville. Cette représentation coïncidera avec les fêtes commémoratives des 600 Franchimontois.

Le compositeur Léon Delcroix termine une œuvre lyrique en 3 actes " *Le Sourire de l'Infante* " sur un livret de Géo Drains. L'action se passe en Espagne, au XVIe siècle, et oppose le caractère d'un gueux flamand, joyeux et rude, avec l'âme sombre d'une infante. Ces artistes travaillent aussi à *L'Histoire magnifique*, comédie lyrique. M. Delcroix donnera encore cet hiver, au Théâtre de la Gaîté à Bruxelles, " *Le Petit Poucet* ", conte féérique, paraphrasé musicalement, de M. J. Elslander.

M. Théo Ysaye vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur. On sait qu'il n'est pas seulement un excellent pianiste, mais bien plutôt un admirable compositeur, en qui l'on pourrait voir le chef d'un jeune mouvement franco-wallon, dans les voies modernes.

M. Théo Ysaye a déjà produit nombre d'œuvres importantes, tant symphoniques que de musique de chambre. Il jouit d'une haute réputation à l'étranger. Tous les musiciens applaudissent à la distinction que le gouvernement français lui octroie, légitimement.

La société chorale : *La Wallonie d'Anvers* a triomphé, par cinq voix contre deux à des sociétés hollandaises concurrentes, au Tournoi International de Malines. La jeune phalange, depuis peu de temps, a pour directeur *M. Voncken*, professeur à l'école de musique de Verviers. Ce beau succès honore l'orphéon et son chef.

M. Amédée Gastoué vient d'achever pour une scène parisienne, la partition d'orchestre de *Viviane*, écrite pour un drame en 3 actes, de Georges Gourdon, dont *les Chansons de Geste* sont aujourd'hui classiques. Dans cette œuvre, le poète, familier avec la littérature du moyen-âge, a su très heureusement moderniser l'antique symbole de la légende celtique et " trouver " un dénouement dont l'effet est doublé par la musique du jeune maître de la *Schola cantorum*.

La Musique dans le Midi

Un vent de décentralisation souffle depuis quelque temps en France. Rouen donna jadis une impulsion sérieuse à ce mouvement intéressant ; Lyon, Bordeaux, Nice, Lille suivaient, et d'autres villes encore, encouragées depuis par la prime officielle. Les sceptiques vous diront que ce mouvement n'a fait éclore aucun chef-d'œuvre, et que les musiciens sûrs d'eux-mêmes et un peu ambitieux voudront toujours que Paris découvre et consacre leur talent. Pourquoi ? Cela s'explique très bien ; en Province, ils n'ont pas de public, pas de critique, pas de publicité assez grande. Vous objecterez peut-être que dans des grandes villes comme Marseille, Bordeaux, Toulouse, la population est assez considérable pour fournir un parterre instruit et suffisant. Mais il faut remarquer que ce public a des idées, des coutumes, des préjugés, différents de ville en ville, et qu'il leur faut par conséquent des œuvres adéquates à ces idées, ces coutumes et ces préjugés. Un auteur breton qui se ferait jouer à Marseille, ou un marseillais qui se ferait exécuter à Lille risqueraient de ne pas se faire comprendre. Alors le problème reste plus que jamais posé.

A Nice, ville cosmopolite, mais qui n'avait pas su jusqu'à présent se faire prendre au sérieux, cette décentralisation paraît possible, tout autant qu'à Montecarlo qui a le même public, mais des moyens de réclame exceptionnels. Ancienne cité italienne, elle préféra longtemps le répertoire italien moderne, qui essaya de s'y implanter, nous en parlâmes autrefois dans le *Mercure Musical*. Depuis le mouvement s'est ralenti. La *Tétralogie* a été jouée entièrement, et cette année on a donné le *Crépuscule des Dieux*. On a pu faire entendre sans protestations *Pelléas et Mélisande* au Casino ; on y a vu réussir *Ariane et Barbe-bleue*, créer le *Château de la Bretèche*, du belge Albert Dupuis, et *Myriane* de Ch. Silver. Ce sont là de petits évènements pour un parisien qui a vu les ballets russes, mais qui valent d'être signalés, comme symptomatiques.

A Marseille, deuxième ville de France, on crée *Annette*, drame lyrique de M. Durand Boch, mais on joue surtout la *Tosca*, et le public s'en contente. Aux concerts classiques, M. de Lacerda, bon musicien, chef d'orchestre un peu mou, n'arrive pas à enflammer un public que les hardiesses d'un Debussy font encore sourire. Aussi M. de Lacerda abandonne la baguette. Son successeur, M. Louis Hasselmans, sera-t-il plus heureux et triomphera-t-il de cette regrettable indifférence ?...

A Nîmes, une société se fonde uniquement pour chanter la *Passion selon St Mathieu*, et les chanteurs comme les exécutants ne sont pas rétribués, mais ils payent au contraire pour assurer une exécution — d'ailleurs des plus convenables — du chef-d'œuvre de Bach. Au Théâtre on crée *Dans la tourmente*, drame lyrique de M. Serge Basset pour les paroles et de M. H. Contesse pour la musique. Comme dans *Thérèse* la scène se passe sous la Révolution. Œuvre non dépourvue de mérite.

A Montpellier on crée *Gaspard de Besse*. Mieux vaut n'en pas parler. Depuis 1830, jamais musicien n'avait abusé de la cadence parfaite comme l'auteur de cet opéra mort-né, qui a été joué une fois et demie (à la deuxième représentation on en avait coupé la moitié). L'Opéra de notre ville ne brille pas de l'éclat qui lui conviendrait. On compte beaucoup sur la nouvelle direction, confiée à M. Alicot, ancien chef de musique du 2e génie, dont le goût musical et la bonne volonté nous promettent une saison un peu plus artistique que les précédentes.

Le Théâtre de Montpellier a éprouvé bien des vicissitudes depuis son origine. En 1755

le Duc de Richelieu créa la première salle de spectacle, inaugurée par la représentation de *Pyrame et Thisbé* (l'œuvre de Rebel et Francœur datait de 1726). Cette salle, dont on vante l'élégance sobre, était due à l'architecte Maréschal, auteur de la restauration de la fameuse Fontaine de Nîmes. Elle brûla en 1785, fut remplacée en 1788 par une autre plus grande, mais dans le même bon style, qui elle même en 1881, fut détruite par un incendie pendant une représentation d'*Hamlet* à laquelle assistait Mme Amb. Thomas. Une salle provisoire fut également la proie des flammes quelques années plus tard. L'Opéra actuel, qui ressemble un peu à l'Opéra-Comique, est dû à l'architecte Cassien-Bernard, et décoré par Injalbert, Baussan et Michel. Pendant un demi-siècle aucun directeur ne put achever la saison, tant les recettes étaient insuffisantes.

Montpellier a droit à une saison musicale, brillante et sérieuse. D'une hâtive enquête faite dans les grandes villes méridionales, de Toulouse — ville artistique par excellence — à Nice, il résulte que plus qu'à Marseille, Avignon, Nîmes, Béziers, etc. le bon goût musical règne à Montpellier. Cependant on ne peut arriver à constituer une société sérieuse de musique instrumentale. De temps en temps quelques musiciens groupés font entendre une *symphonie* de Beethoven, exécutée médiocrement. Seule la *Mutuelle des musiciens*, sous les auspices de M. Granier, distingué Directeur de notre très bon conservatoire, réussit quelques essais sérieux. Cette année elle exécuta la troisième symphonie en *fa* de M. André Gedalge, œuvre très travaillée, aux développements pénibles, d'un contrepoint intéressant mais lourd, où quelques idées assez agréables sont étouffées par des procédés de composition passablement surannés. L'exécution fut bonne, et l'accueil froid.

La *Société Ch. Bordes* et son chef actif Paul Coulet se préoccupent surtout de nous faire entendre du nouveau. Grâce à eux nous connaissons des chœurs de J. Pillois, Debussy, d'Indy, Fl. Schmitt, etc. sans parler des œuvres de la Renaissance, des Costeley, Lassus, Palestrina, et quelques autres plus récentes peu ou pas connues. Un public d'universitaires, de lettrés et de raffinés applaudit à ces manifestations d'art réel, assez rares en Province.

En revanche les artistes de passage ne sont pas très satisfaits de notre Public. La froideur qui les accueille devrait pourtant leur servir de leçon. Les bons exécutants sont de moins en moins rare, et la qualité des œuvres exécutées nous intéresse davantage que les tendances ou l'habileté des virtuoses. Parmi les pianistes les plus appréciés citons : MM. Mark Hambourg, Cortot, Koczalski, à qui nous devons de mieux connaître Chopin pour lequel nous devenions injustes ; David Blitz, Ciampi, Mmes B. Marx Goldschmidt, Blanche Selva, qui nous fit connaître des œuvres nouvelles de Déodat de Severac, et une *suite en ré* de Roussel, d'un intérêt musical évident, mais qui n'a pas plu. Parmi les violonistes nous avons applaudi MM. Spalding, très en forme, et M. Enesco, un peu fatigué mais très expressif.

Comme chanteurs, il faut citer MM. Frœlich, un peu monotone, Mme Marie de Lisle, plus intéressante au théâtre, Mme J. Raunay qui (avec le quateur Lefeuve exécutant la très curieuse *suite basque*) nous a revelé un Charles Bordes compositeur délicieux, sincère et ingénieux dans des harmonies neuves et agréables, mais rendues avec peut-être un peu trop de fantaisie ; et enfin Mme Paule de Lestang qui a obtenu un très grand succès, et à laquelle le public montpellierain est reconnaissant de lui avoir fait connaître du Debussy, et du Moussorgsky, chantés avec un goût incomparable.

Parmi les artistes locaux qui contribuent, par leur talent réel, au succès de ces séances, il faut citer le violoniste Carles, les pianistes Combes et Bérard, le contralto Mme Lapeyre-Thalès, Mme Rohart-Villot, etc.

On ne peut nier qu'un véritable mouvement musical se soit créé à Montpellier. Chez de riches amateurs se donnent des séances intéressantes, avec les éléments dont je viens de parler.

Pour donner une idée des progrès de la musique moderne dans notre ville, voici le nom des auteurs mis au programme d'une audition d'élèves chanteurs (Mme Rivière, professeur) : Cambert, Lully, Rameau, Grétry, J. Huré, P. de Bréville, L. de Serres, Ch. Bordes, A. de Castillon, Fl. Schmitt, M. Ravel, Cl. Debussy (*la Damoiselle Elue*), G. Fauré, Roger Ducasse, etc.

Je ne saurais terminer cette rapide revue de la musique dans le Midi, sans parler des théâtres de plein air. Là encore la question est complexe. Quelles sont les œuvres qui conviennent à ce cadre ? L'an dernier, à Orange, l'*Alceste* de Gluck ne fut supportable que grâce au métal de la voix de Mme Litvinne. Cette année, la Comédie Française ne s'était pas mise en frais de musique. On avait dérangé un prix de Rome pour conduire un solo de flûte accompagné par le quatuor, c'était bien inutile. La *Symphonie pastorale* annoncée (quelle singulière idée !) ne fut pas exécutée. Seule une musique militaire joua la Marseillaise à cause d'un Ministre, c'est peu et c'est trop.

A Nimes on fait de bonnes choses. *Antigone* fut accompagnée de la musique de Saint-Saëns, très discutable comme tendance, mais sonnant bien dans le plein-air. Béziers n'existe plus, mais fait école. A Coursan on a donne la *Fille de la Terre* de Emile Sicard, avec une intéressante musique de Déodat de Séverac. Mais ici encore l'orchestration, toute spéciale, est due à un chef de fanfare. L'auteur n'est donc plus à son aise, et il cherche encore sa voie. Ailleurs on donne simplement des opéras connus, joués sous des arbres : à Toulouse, *Aïda*, à Cauterets, *Alceste*, à Montpellier nous eûmes l'*Aphrodite* d'Erlanger, qui plut.

Mais on sent que dans ce genre la voie n'est pas encore ouverte. Le souvenir des Grecs nous obsède et nous lie. Notre musique très compliquée ne s'accommode pas du tout des nécessités d'un genre qui exige la simplicité. Il y a cependant quelque chose à trouver, peut-être la véritable musique populaire, et c'est là seulement que tout espoir de décentralisation efficace est possible. Les musiciens devraient y songer.

En attendant, les Méridionaux fêtent Gounod et lui élèvent un buste à St Remy, parce qu'il vint s'y inspirer du soleil et du ciel de la Provence pour composer sa *Mireille*. Mistral était présent, ainsi qu'un ministre, enchanté d'une occasion si belle de ne pas parler politique. A l'église, la messe de *Sainte-Cécile* fut exécutée avec ferveur, et sur le flanc des Alpilles, dans un paysage un peu sec mais caractéristique, l'œuvre de Gounod et de Mistral fut représentée telle que l'avait d'abord conçue le musicien, avec le tableau du Rhône, et la mort de Mireille. Et c'est certainement beaucoup mieux ainsi. Mais de même que l'on rétablissait ce que l'on avait malencontreusement modifié pour les besoins (?) de la scène, peut-être eut-il fallu retrancher quelques valses inutiles et autres fâcheuses ritournelles imposées par le mauvais goût des uns et des autres.

Car Gounod nous aurait peut-être étonnés par son goût si ses contemporains l'avaient laissé faire. Et je crois vraiment que son séjour à St Remy ne lui a pas été inutile, bien qu'il ait très peu emprunté au folklore local, à l'inverse de Bizet. Les poètes méridionaux sourient avec scepticisme quand on leur parle de la couleur locale dans *Mireille*. Pas moins, ces félibres ont un goût musical si déplorable, que l'on hésite à prendre leur opinion au sérieux.

Quoiqu'il en soit, bien que la farandole, pas plus que celle de l'*Arlésienne* d'ailleurs, ne soit une véritable farandole, malgré beaucoup d'autres choses encore, il y a dans *Mireille* des idées charmantes, qui restent telles dans le cadre méridional où on les a entendues. Cela est presque rustique. Mais, de même que Mistral quand il dit qu'il ne chante que pour les pâtres et les gens des *mas*, Gounod s'est trompé s'il a cru faire de la musique populaire. Et là-dessus tout est encore à dire et en musique l'on ne vient jamais trop tard....

Edouard Perrin.

Impressions Münichoises

Münich est devenue la capitale du tourisme international. Alpinistes en " loden ", Allemandes habillées de vert, Anglais et Américains, attirés par la réclame de Cook et Schenker, se ruent dès juillet vers l'Athènes de la Sprée. Les uns y attendent sous l'averse le départ pour les cimes tyroliennes ; les autres y viennent chercher des sensations musicales plus coûteuses et plus authentiques encore que ne peuvent leur en procurer " at home " les étoiles internationales en mal d'argent. N'était-ce pas cependant, de la part des Münichois, une audace bien grande, que d'élever en face du sanctuaire Bayreuthien — resté cette année hautainement clos — un autre temple où viendrait se presser l'élite du monde musical ? La réclame a, une fois encore, triomphé. Elle avait déjà su draîner le Pactole Américain vers les tréteaux rustiques d'Oberammergau. Nous y avions vu les foules transatlantiques enlever au pieux mystère tout son charme rustique, donner à ces paysans le goût du cabotinage et du mercantilisme les plus éhontés. N'assistons-nous pas ici au même phénomène social ? N'est-il pas à craindre qu'à l'âge du Wagnérisme triomphant n'ait succédé celui du Wagnérisme industriel, et n'entrevoyons-nous déjà pas les dangers que court l'art du Maître à se commettre ainsi parmi la foule des riches oisifs internationaux ? Est-ce bien là ce qu'il avait rêvé, quand il établit son temple " au centre de la forêt hercynienne où jamais les Romains ne pénétrèrent " [1] ; sont-ce bien là les foules de l'avenir qu'il voyait déjà monter vers lui en longues théories parmi les pentes aimables des coteaux de Bayreuth ? Eût-il approuvé cette méthodique exploitation du public, et les 30 pfennigs de vestiaire que l'administration a cru, cette année, devoir ajouter au prix de 25 marks la place ?

Eût-il, surtout, aimé l'interprétation qu'a donnée de ses œuvres le Théâtre du Prince Régent ? Il n'eût eu, sans doute, pour la plupart des acteurs, brillantes étoiles tombées des cieux américains, pour les Cahier, les Fremdstatt, les Matzenauer, les Morena, les Feinhals — à qui d'ailleurs la critique allemande reproche parfois d'avoir oublié là-bas les saines traditions et trop souvent sacrifié à l'idole du " bel canto " —, il n'eût eu pour eux que des paroles de louange. Mais qu'eût-il pensé de ceux qui doivent imprimer à l'œuvre la marque de leur personnalité, et être le reflet fidèle du génie créateur ? Exacts, consciencieux, tels nous sont apparus les chefs d'orchestre MM. B. Walter, Röhr et Hess, mais la conscience suffit-elle toujours, là où il faudrait le souffle des grandes épopées ? Et tous nous songions à celui qui savait garder aux Maîtres Chanteurs leur bonhomie, et aux Dieux Mourants leur grandeur, à Mottl, que personne encore n'a remplacé.

Ariane à Naxos constitue le piment du festin wagnérien que Münich offre à ses hôtes. C'est au Théâtre de la Résidence que R. Strauss destina tout d'abord ce divertissement. Il est peu de salles aussi capables d'inspirer un poète ou un musicien. Mais combien nous avons, une fois de plus, compati à l'affolement de ce pauvre Jourdain ! Si Molière eût écrit un divertissement pour en régaler ses amis, ce n'eût certes pas été cette mixture bizarre de symbolisme gœthéen et de farce italienne, où plus rien ne transparaît de la franche gaîté et de la malice du Bourgeois Gentilhomme. La musique produit une impression pénible. Nous avons, certes, aimé le quatuor des Masques, et la lamentation tragique des trois suivantes d'Ariane, et surtout le burlesque défilé des plats. Mais ce petit orchestre de trente musiciens, si délicat et

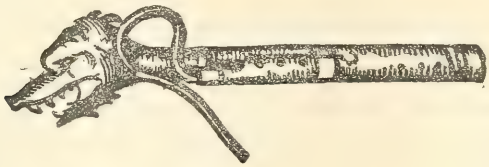
[1] Cf. Œuvres, IX, Bayreuth, p. 324.

si sonore dans les opéras de Mozart, résonne ici presque désagréablement ; il tonitrue ou chante pauvrement ; il lui manque surtout l'ironie légère et la mélodie. Combien mieux inspiré nous est apparu R. Strauss dans son Chevalier à la Rose, entendu par hasard à Vienne, où il est devenu rapidement populaire. Représentation très ordinaire de la saison d'été, mais dont l'excellente tenue nous a donné une haute idée de l'Opéra Impérial. Il se pourrait bien que le Chevalier à la Rose demeurât le chef-d'œuvre théâtral de Strauss. La grande déclamation lyrique s'y marie à une orchestration d'une richesse, d'une légèreté, et d'une drôlerie suprêmes. Il faut entendre à Vienne, chantée par des Viennois, avec leurs intonations si " gemütlich ", cette musique si joyeuse, et, malgré sa science, restée si bon enfant.

Löwe inaugura la série de ses dix concerts de gala par la 1re Symphonie de Beethoven et la 8e de Bruckner, une de celles où s'exprima le mieux l'âme du vieil Autrichien. Une silhouette de l'époque le représente, timide et gauche, devant le maître de Bayreuth, qui lui offre une prise. Il n'osa jamais espérer la place glorieuse qu'il occupe aujourd'hui dans l'ombre de Wagner. Il vécut jusqu'au bout sa simple vie de maître d'école, dépaysé au milieu des élégances viennoises. La critique du temps l'opposa souvent à Brahms. Nous avons pourtant, gâtés que nous sommes par la sobriété, la finesse de nos musiciens d'aujourd'hui, l'impression qu'ils sont frères par l'ampleur et la richesse de leurs créations. L'un reste plus didactique et plus pondéré ; l'autre épanche plus librement le contenu de son être naïf et enthousiaste ; chez lui, nous entendons, ponctués par les grandes fanfares Wagnériennes, les échos des rythmes paysans de la Basse Autriche ? Est-ce la raison qui nous le rend difficilement accessible ? Pourquoi devons-nous faire effort pour voir en lui un des interprètes les plus profonds de l'âme religieuse allemande, un des descendants directs de l'incommensurable Jean Paul ? C'est peut-être parce qu'il n'a jamais su se borner. Nous nous embarquons à sa suite pour un voyage sans fin, sur une mer d'harmonie sans cesse ruisselante. César Franck en est-il moins profond, pour être plus concis ? Et cependant, que de beautés profondes dans cette 8e symphonie, quelle gradation dans les divers mouvements, jusqu'au finale, où il semble avoir voulu exprimer l'inexprimable, en de mystiques extases parsifaliennes. Löwe, le grand apôtre de la foi Brucknérienne, l'a joué une fois de plus avec amour et perfection, et a su aussi bien exprimer sa grandeur, que sa gaîté rustique. C'est aussi ce caractère de grâce naïve, de joie presque sensuelle que le chef d'orchestre viennois a su donner à son interprétation des deux premières symphonies de Beethoven, les seules qu'il nous fut donné d'entendre.

L'orchestre du Konzert-Verein, qu'une intervention opportune du bourgmestre de Münich a sauvé de la dissolution, mérita nos ovations.

Edmond Delage.



Çà et Là

Il est grand bruit parmi les historiens et les philologues d'un papyrus découvert récemment et qui révélerait, soi-disant, des signes de notation musicale. Pour renseigner nos lecteurs à ce sujet, nous nous sommes adressé à notre éminent collègue M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, qui nous répond par la très intéressante lettre qui suit :

Cher Monsieur,

Le fragment de Sappho dont vous me parlez a paru, en effet, dans un volume appelé *Dikaiomata* (à cause d'un fragment juridique important) publié par la Société grecque de l'Université de Halle (Berlin, Weidmann, 1913). Ce fragment est extrêmement mutilé : on n'a que les extrémités finales de 11 vers, et chaque fin de vers ne représente probablement que le *tiers* de la ligne : c'est vous dire que le texte en est absolument incompréhensible. Sur un certain nombre de voyelles on remarque des signes (environ 13 en tout), où les uns ont vu des signes d'accent ou de ponctuation, les autres des notes de musique instrumentales (!) du genre enharmonique. Je suis persuadé, pour ma part, qu'il ne s'agit de rien de tout cela, mais simplement de signes rythmiques, souvent d'ailleurs mal placés par un scribe ignorant. Je ne sais où a paru l'article de Wessely auquel vous faites allusion, mais il y aura probablement dit des choses aussi intéressantes et aventureuses qu'au sujet du papyrus d'*Oreste* de l'archiduc Renier.

Votre tout dévoué

THÉODORE REINACH.

* * *

Le *Tonkuenstler-Verein* de Berlin dont la riche bibliothèque a été récemment ouverte au public, vient de réserver une salle à la lecture des périodiques musicaux. Voilà une bonne initiative.

* * *

L'*Ecole Niedermeyer* met au concours pour son internat un certain nombre de parts de bourses de 300 fr. destinées à des jeunes gens bien doués pour la musique et peu fortunés. Ecrire à l'Administrateur de l'Ecole, 18, rue des Pins, Boulogne s/Seine.

* * *

La session d'été de l'Université d'Oxford a été consacrée spécialement à la France et à la culture française. Quatre conférences sur la musique ont été faites par M. D. Calvocoressi qui, au cours d'intéressantes auditions, a fait entendre des œuvres de Lulli, Rameau, Grétry, Rousseau, Lalo, Franck, Fauré, Debussy, Chabrier, Satie, Schmitt, Séverac, Ravel, etc. D'Oxford, le conférencier est allé ensuite en Irlande porter la bonne parole et continuer avec succès sa propagande en faveur de l'art français.

* *

Luchon, *Cauterets*, *Bagnères de Bigorre* réunis sous une même direction ont connu, en effet, durant cette saison, des enthousiasmes que ces casinos n'osaient plus espérer. Une troupe qui comprenait M. Villette, Mlle Galli-Sylva, M. Mouchez, M. Cormerais, Mlle Fanty, Mlle Charrin, M. Chassagne, M. Bruls, Mme de Lafory et ou brilla M. Duclos, a promené triomphalement dans les trois cités *Rigoletto*, *Carmen*, *Le Chemineau* et tous les ouvrages du répertoire.

Les concerts n'ont point été négligés non plus. A Bagnères de Bigorre, notamment, M. René Doire, dont l'orchestre était formé de virtuoses véritables, a interprêté toutes les grandes œuvres anciennes depuis Bach, Haendel, Mozart, Beethoven (7e, 8e et 9e symphonies) Schumann (Symphonie en ré mineur) ; Schubert (*L'Inachevée*) Weber, Mendelssohn (*Les Grandes Ouvertures*), jusqu'à Brahms, Wagner, Tchaïkowski, Lalo, Rimsky-Korsakoff ; Borodine, Franck, St Saëns, Massenet, Charpentier, Debussy, Erlanger : et le public prête la plus vive attention à ces auditions impeccables qui constituaient dans leur ensemble, comme un véritable histoire de la musique.

***

Le Casino municipal de *La Bourboule* bénéficia d'une saison exceptionnellement interessante. Sous la brillante direction d'Armand Ferté un orchestre remarquable exécuta les œuvres classiques et modernes les mieux choisies. Les solistes étaient ceux de nos grandes associations symphoniques, Mlle Madeleine Bonnard, MM. Paulet et Tordo. Avec des chanteurs d'une culture musicale aussi parfaite les concerts de la saison furent vraiment hors de pair.

On fut moins complet à *Boulogne*, d'une variété moins classique à *Dieppe* et d'une rantaisie plus accusée à *Granville* ou M. Jemin tint avec une autorité délicieuse la place de premier chef d'orchestre.

Maintenant, d'ailleurs, tout est achevé partout. Seul le Casino de *Biarritz*, s'essaie à l'heure au j'écris ces lignes, à répéter après tous les autres casinos un répertoire ou *La Vivandière* seule constitue une nouveauté... C'est une manière qu'à comme cela M. Boulant de se singulariser.

Nous verrons lorsque le Casino d'Ilbaritz — car la nouvelle est aujourd'hui certaine, Bidart aura son Casino — ouvrira ses jardins aux riches espagnols et aux épris de belle nature, si M. Boulant poursuivra longtemps les principes qui sont les siens et que personne ne lui envie. Aussi bien lui restera-t-il toujours la possibilité pour s'affirmer autrement que les autres, de refuser à ses orchestres l'autorisation de participer aux spectacles de bienfaisance qui sont organisés en faveur des sinistrés du Pays ou il est établi.

Dame ! cela s'est produit le 17 août pour une représentation de *Carmen* dont le produit, s'il y en avait eu un, serait allé aux inondés de la Région Basque...

Théophile Puget.

La Musique dans les Casinos

En raison de l'éclectisme de la saison théâtrale, le Casino de *Vichy* a pris rang parmi les théâtres de province de tout premier plan. L'art lyrique, aussi bien que l'art dramatique ne sont point considérés, en effet, par M. Rachet comme un accessoire de la salle de jeu ; au contraire, il semble que ce Directeur dont le souci de bien faire est connu, ait voulu que le service dont il a la charge constitue pour la coquette station thermale une gloire propre à laisser oublier qu'il est des tapis verts proche la salle de spectacles. Si ce fut là son but, il y a réussi et le dernier mois d'Août comptera parmi les plus brillantes périodes de Vichy.

Thaïs, *Samson et Dalila*, *L'Attaque du Moulin*, *Les Barbares*, *Orphée*, *Phryné* et *l'Etranger* alternèrent avec les ouvrages les plus appréciés du répertoire de comédie, tandis que le ballet dansait *Javotte* et *Djali* et que M. Philippe Gaubert dont on sait la maîtrise superbe donnait aux classiques les plus pures, les plus probes, les plus émouvantes interprétations qui puissent être.

Parmi les artistes : Mme Koutznezoff, dont il apparaît bien que le médium perd en intensité ; M. Albers de qui le style est remarquable, mais la voix bien alourdie ; Mlle Delna que sa voix de jadis a malheureusement abandonnée, et puis encore Mlles Suzanne Cesbron, Marchall, Bourgeois, Demougeot, MM. Fontaine, Lapelletrie, Journet, Sellier, Lasserre, c'est-à-dire des noms applaudis, des talents certains, avec, deci delà, quelques " à peu près. "

Aussi bien la perfection n'est elle pas de ce monde et tenter de s'en approcher est tout.

* * *

Ce fut là le principe d'*Aix-les-Bains* qui avait engagé Boulogne pour sa belle voix, Mlle Campredon pour son charme, Mme Fierens pour sa réputation, Mlle Mérentié pour la splendeur de son organe, Mr. Sylvain pour son " creux, " Mlle Lowelly pour sa grâce, MM. Campagnola et Merma pour leurs solides qualités de puissance vocale et qui, avec ces chanteurs de mérites si diversifiés passe de *Rigoletto* à *Lohengrin* et de *Tannhaüser* à *Hérodiade*, sans oublier *Hamlet*, avec l'élégance du prestidigitateur. Rien d'étonnant en conséquence à ce que les artistes aient notoirement escamoté tout ce que les gênait. C'est là malheureusement le propre — au sens très figuré — des spectacles dont les éléments amenés à grand frais, je le consens, mais groupés à la diable, ne communient qu'imparfaitement.

Nous ne retrouvons pas ce défaut à *Deauville* c'est que dans ce casino ou l'on ne joue les ouvrages qu'une fois, on a le soin de réunir tous les artistes qui ont coutume de chanter ces ouvrages ensemble à Paris. Ainsi Deauville a donné *La Sorcière* et c'étaient Mlle Chenal M. L. Beyle et M. Perier qui l'interprétaient. Deauville a monté *Thérèse* et c'est Mlle Arbell et M. Dangès qui en exprimaient les principaux rôles. Et quand Deauville présente *La Vie de Bohème*, ou *Le Barbier*, ou *La Tosca*, ou *Werther*, ou *Carmen*, ou *Rigoletto*, ou *La Vivandière*, ou *le Chemineau*, voire, même, *Le Voile du Bonheur*, il s'était adressé à Mmes Bailac, Marie Delna, Heilbronner, Nelly-Martyl ; à MM. Beyle, Devries, Francell, Allard, Noté, ou Ghasne, dont les voix s'harmonisent, dont les intentions concordent, et qui produisirent dans ces œuvres le maximum d'effet.

Mais tous les Casinos ne sont pas à Deauville et, par conséquent, ne groupent pas à côté des esprits mercantiles dont la préoccupation est avant tout la cagnotte, les natures artistiques de la valeur de M. Cornuché. Il conviendra néanmoins de faire une exception en faveur des Casinos Pyrénéens.

* * *

La Vierge d'Avila en musique. C'est à notre excellent collaborateur Marius Versepuy que Mme Catulle Mendès a confié le soin d'écrire la partition d'un livret qu'elle a tiré elle-même de l'œuvre de son mari sous le titre de " Sainte Thérèse d'Avila ".

Sur un livret de M. Jean Marguerite, notre ami Jean d'Udine vient de terminer la musique d'un ballet en un acte et quatre tableaux intitulé *La parfaite Jardinière* ou *La Guirlande de Gui*. Cette partition, qui comprend un grand nombre de chœurs de femmes, sera chantée et dansée l'hiver prochain par les élèves de l'Ecole Française de Gymnastique rythmique, en représentations privées, mais avec décors et costumes.

* * *

Le premier concert du *Casino Bellevue* de Biarritz a inauguré brillamment le 29 août la série de ses auditions annuelles. L'orchestre, sous la direction de M. G. Cuignache, après la symphonie de Franck, a exécuté celle de d'Indy sur des thèmes montagnards avec le concours de Mme *Gellibert-Lambert*, dont le charme et l'admirable technique soulevèrent l'enthousiasme. L'Etude en forme de valse de Saint Saëns valut ensuite à la très vaillante interprète un rappel, auquel elle sut répondre en jouant une ravissante *Fileuse* de B. Marx-Goldschmidt. Le concert se termina par l'*Apprenti Sorcier*.

* * *

Le Festival Bach-Reger de Heidelberg nous a révélé un violoncelliste tout à fait hors ligne, le Milanais *Enrico Mainardi*. Technique achevée, même dans les positions les plus difficiles, sincérité, douceur, sonorité très claire, tout annonce un artiste qui fera bientôt une grande carrière.

* * *

L'inauguration du Konzerthaus à Vienne a été marquée par la première d'une œuvre de Strauss spécialement composée pour cette solennité, celle du *Festlisches Præludium*, pour orchestre et orgue, sous la direction de Lœwe. A. Nikisch, le célèbre kapellmeister, a acquis le droit exclusif de diriger cette œuvre en Allemagne et la fera entendre l'hiver prochain à Berlin et à Leipzig.

* * *

C'est à Leipzig au début de février prochain qu'aura lieu le festival Schoenberg. On y entendra les *Gurre-Lieder* pour soli, chœur et orchestre, avec une masse chorale de 500 personnes.

* * *

M. Merrick Hildebrandt, le réputé spécialiste de l'archet, vient de faire paraître une brochure intitulée *Ce qu'un violoniste doit savoir*, qui contient des idées nouvelles et des indications précieuses.

L'ouvrage anterieur de M. Hildebrandt, *La Technique de l'Archet*, adopté par un grand nombre de Conservatoires, a été salué avec enthousiasme par tous les violonistes. Nous sommes persuadés que la nouvelle publication de ce remarquable pédagogue trouvera elle aussi un accueil empressé. (En vente à Paris chez M. Max Eschig ou directement chez M. Hildebrandt, 29, quai des Bergues, Genève.)

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant: Marcel Fredet.

Imprimerie Sainte Catherine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique (Tél. 517).

A nos Abonnés

Depuis six mois, nos lecteurs sont accoutumés à trouver un avis au début de chaque numéro de la Revue.

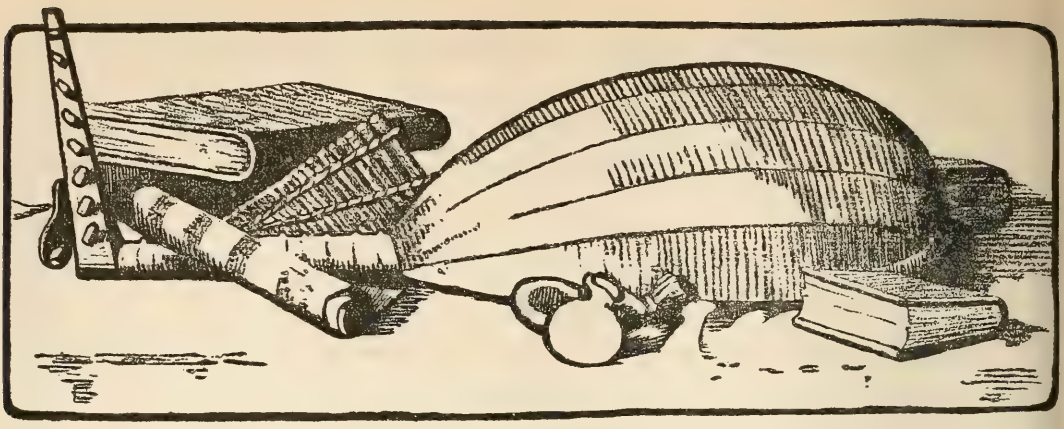
Cette fois encore, nous avons le plaisir de leur annoncer une heureuse nouvelle.

Pour satisfaire aux exigences chaque jour croissantes de l'actualité musicale et répondre aux vœux de nombreux lecteurs soucieux d'en suivre de plus près les manifestations, S.I.M. publiera, le 15 de chaque mois, pendant la saison, un supplément spécialement consacré à l'Actualité et à l'Information.

Ce supplément, qui paraîtra pour la première fois le 15 Décembre, sera servi gratuitement à tout abonné de France ou de Belgique.

Le numéro habituel du 1er, ne sera pas modifié par cette disposition nouvelle. Non seulement il conservera toute son importance, mais nous augmenterons le nombre de ses pages et de ses illustrations toutes les fois que les circonstances l'exigeront. Le fascicule supplémentaire, permettant à nos lecteurs de demeurer de quinzaine en quinzaine en contact avec la vie musicale si active de notre temps, doit être considéré comme un premier pas vers la bi-mensualité définitive, légitime ambition à laquelle les bienveillants encouragements de nos lecteurs ne nous permettront pas de résister bien longtemps.

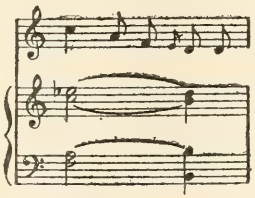
S. I. M.



LES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE DE BERLIN

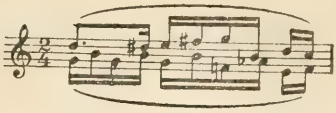
Récemment installée dans un palais construit pour elle sur la fameuse promenade " Unter den Linden, " la Bibliothèque Royale de Berlin est riche en manuscrits des grands musiciens du passé : Ils sont renfermés dans une grande armoire de fer, ouverte à bon escient et refermée aussitôt. A Berlin pour quelques jours, je ne pouvais manquer l'occasion de consulter ces précieux documents et d'élucider certaines questions qui me préoccupaient depuis longtemps. Voici le résultat de mes recherches.

Lorsque Carvalho, dans son théâtre lyrique, ressuscita pour les Parisiens la merveilleuse partition des *Noces de Figaro*, on crut faire merveille et restaurer une intention de l'auteur en lui infligeant une appogiature affreuse, dure, à la fin du récitatif qui précède l'air de Suzanne au dernier acte. On s'était basé sur je ne sais quelle édition dans laquelle cette appogiature est formulée ainsi :



Quand on a beaucoup pratiqué les œuvres de Mozart, on sait qu'il usait à l'extrême des " accidents " dits " de précaution ". C'eut été le cas où jamais de se servir de ce procédé, et ce *mi naturel*, si désagréable à l'oreille, ne me paraissait pas authentique.

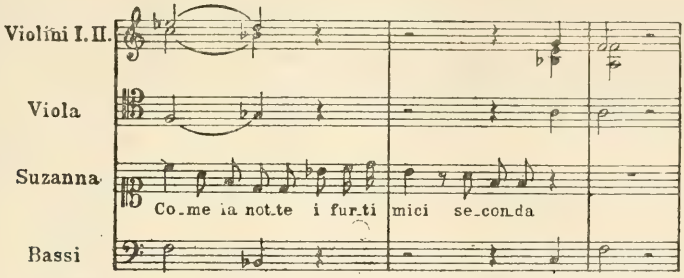
Avant Mozart, la *fausse relation* était sévèrement interdite ; il lui était réservé de montrer que dans bien des cas elle peut être une source de beauté. Mozart en a trouvé beaucoup d'excellentes, dont la plus extraordinaire est peut-être celle qui se trouve dans une sonate pour piano :



l'effet en est si délicieux qu'on n'en remarque pas l'étrangeté.

Celle des *Noces de Figaro* ne se contente pas de ne pas être délicieuse : elle est atroce. Et cependant, depuis les représentations célèbres du Théâtre Lyrique, on n'exécute plus ce récitatif autrement.

Le manuscrit de Mozart permet de rétablir la vérité. On y lit textuellement ceci :



Les apoggiatures sont sous-entendues, suivant la mode italienne du temps. La mesure se trouvant transitoirement en *Si b*, l'appogiature doit être un *Mi b*, comme l'oreille l'indique, sauf indication contraire qui n'existe pas.

* * *

Un des plus précieux joyaux de la collection des manuscrits est celui de la 9me symphonie de Beethoven. On ne saurait croire le nombre de grattages, de surcharges qu'on y rencontre. Là également, les indications précieuses ne font pas défaut.

On sait l'effet merveilleux de ce basson suspendu entre ciel et terre, dans le développement instrumental qui précède, au commencement de la dernière partie, l'entrée des voix. Depuis quelque temps cet effet a disparu ; le second basson intervient pour doubler les contrebasses, et lorsque

les deux bassons se rencontrent à la tierce, il en résulte une lourdeur qui n'a rien d'esthétique. A ce sujet, que dit le manuscrit ?

Il porte une note au crayon noir. *Fagotto Secondo col Basso.* Mais ce n'était pas l'idée première de l'auteur, car il avait écrit :

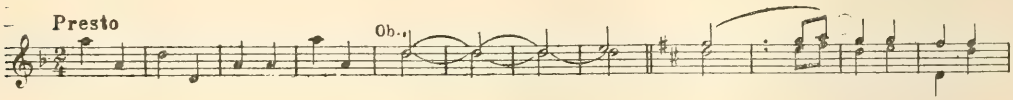
indiquant ainsi clairement que le second basson devait se taire.

Beethoven, comme on sait, entendait mal. Peut-être aussi l'orchestre qui exécuta pour la première fois l'illustre symphonie n'était-il pas aussi riche en contrebasses que nos grands orchestres modernes. Quoi-qu'il en soit, Beethoven aura trouvé que les contrebasses, qui sont privées dans ce passage du concours des violoncelles, ne soutenaient pas suffisamment l'ensemble ; il leur adjoignit le second basson. Avec nos orchestres actuels où les contrebasses sont en nombre il est inutile de recourir à cet expédient.

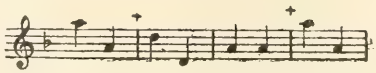
Une autre question, très-importante, est celle du mouvement dans lequel doit-être exécuté le *Majeur* du Scherzo.

Les partitions usuelles portent le même numéro du métronome pour la blanche pointée du 3/4 et pour la blanche du *C barré.* J'avais cru bien faire, lorsque j'eus l'honneur de diriger la 9me symphonie à l'Opéra, en me conformant à cette indication. Elle n'a aucune authenticité : ni le manuscrit, ni la 1ère édition de la symphonie ne portent d'indication métronomique.

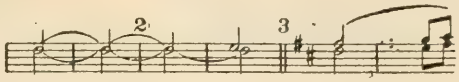
Après un *stringendo*, on trouve le *presto C barré.* L'auteur l'avait écrit d'abord en 2/4 de cette manière



et tout le majeur se continuait ainsi, de façon fort incommode pour le chef d'orchestre. L'auteur a gratté le 2/4 et l'a remplacé par *C barré* ; il a gratté les barres de mesure marquées +

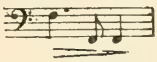


et marqué sur les mesures suivantes les chiffres



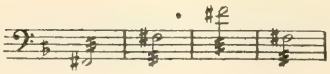
laissant le reste en l'état. Rien n'indique un changement de mouvement, un retour à celui du 3/4 ; le mouvement *presto* doit-être maintenu.

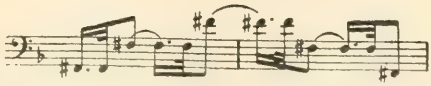
Mais il faut faire attention que la dernière partie du Final est un *prestissimo* et que ce *presto* ne doit pas lui être assimilé. Sa *blanche* est plus rapide que la *blanche pointée* de 3/4, mais ce n'est pas la rapidité extrême du *presto* de nos jours ; tout ce fragment doit avoir un caractère agreste et nullement précipité. J'en dirai autant de l'*allegro non tanto* (l'indication est textuelle sur le manuscrit) qui précède le redoutable quatuor vocal du Final ; on en fait presque l'équivalent du *prestissimo*, alors qu'il doit faire contraste, par sa joie calme, avec la joie délirante, dionysiaque de la conclusion.

A noter aussi le *solo* de timbales du Scherzo, marqué *forte*, et que l'on a pris l'habitude de frapper *fortissimo*, l'auteur a marqué *f* mais avec cette indication 

répétée chaque fois, montrant une intention de *diminuenao* sur les dernières notes. Cette indication n'a pas été respectée dans l'édition originale, et elle est devenue partout un simple accent sur la première note. D'ordinaire, on frappe les trois notes *tutta forza* ; cela fait, au lieu d'un simple contraste avec le reste, un disparate choquant qui n'était certainement pas dans l'intention de l'auteur.

J'ai dit les nombreuses corrections faites par Beethoven sur son propre manuscrit ; il en est de fort curieuses ; c'est ainsi qu'à la rentrée du thème *ff*, dans la 1re partie, au lieu du *trémolo* des basses

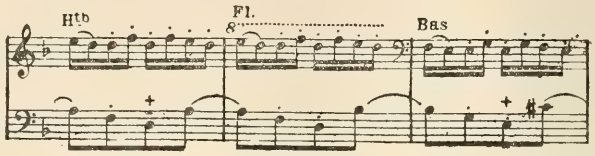


Beethoven avec écrit d'abord : 

Un passage très intéressant par les grattages et les surcharges qui s'y

trouvent est celui où les instruments en bois se livrent à un amusant badinage sur la figure :

Cette figure se répétait sans modification, quand l'auteur, par un scrupule bizarre, voulut éviter la rencontre de la même note dans la figure des " bois " avec une note des instruments à cordes qui persistent dans leur marche implacable :



On voit alors que l'auteur après avoir écrit pour la flûte

a noté ensuite et enfin

Le basson après avoir hésité entre et

est revenu à sa première version. De pareilles hésitations ont amené les autres instruments à la forme adoptée en dernier lieu.

Mais n'est-il pas déconcertant de constater que le beau mouvement de basse

n'a pas été trouvé du premier coup ?

Beethoven avait d'abord écrit :

* * *

Il y a quelque temps déjà que j'ai signalé deux fautes graves qui s'obstinent à ne pas disparaître, dans le Concerto en Mi ♭ de Beethoven.

Dans un des *tutti* du premier mouvement, on voit avec stupeur la seconde clarinette compter des poses, gardant un inexplicable silence. La première figure seule, il est vrai, sur le manuscrit ; mais l'auteur a clairement indiqué que la seconde doit jouer à l'unisson du premier basson.

Sur la dernière note qui précède le final, dans la partie de piano, on a placé un point d'orgue. C'est une erreur grossière ; on a pris pour un point d'orgue un petit trait de plume curviligne qui n'est autre que l'indication de la tenue des cors qui accompagnent le piano.

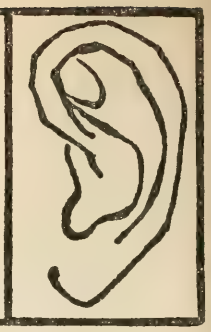
Ces deux fautes persistent depuis un siècle ; il est à craindre qu'elles ne soient jamais corrigées.

C. Saint-Saëns

LE CAS RUST

RÉPONSE

A M. VINCENT D'INDY



Dans son deuxième cahier de décembre dernier, la revue berlinoise *Die Musik*, a fait paraître un article intitulé " *Le cas Rust* " : j'y soutenais que des sonates, de piano et de violon, publiées par le Professeur Guillaume Rust, comme œuvres de son grand-père, Frédéric W. Rust, maître de chapelle à la cour de Dessau (1739-1796), n'étaient point des originaux, mais des arrangements, et de très libres arrangements.

Cet article provoqua, dans la *Revue Musicale S. I. M.* du 15 avril 1913, une singulière réponse, signée de M. Vincent d'Indy, le compositeur parisien bien connu, musicien et musicologue. M. d'Indy affirmait que je m'étais avancé à la légère et sans preuves, comme un esprit peu au courant des choses de la musique. Je me voyais traité de *joyeux fumiste*, et mis au rang des gens insensibles à tout ce qui fait la valeur d'une œuvre musicale. Pour le cas où cette classification n'eût pas été de mon goût, M. d'Indy avait l'amabilité de me laisser une échappatoire, à savoir : que j'aurais très bien pu ne pas connaître un mot de ce dont je parlais.

Je me vois donc obligé de déclarer ici, tout net, que je compte M. d'Indy au nombre des gens, qui se permettent de porter les plus graves accusations avec la plus incroyable des légèretés. Et, moi aussi, je laisse le choix à M. d'Indy : ou bien, il n'a pas lu mon article — ou bien, le sien prouve une évidente mauvaise foi. Insouciance coupable ou intention calomniatrice, c'est l'un ou l'autre. M. d'Indy optera.

Il ne me sera pas difficile de faire la preuve de ce que j'ai avancé, d'autant que je l'ai déjà faite. Mais voyons d'abord de plus près les armes dont M. d'Indy veut user contre moi.

Les raisons invoquées — s'il est permis de donner ce nom aux griefs de mon adversaire — sont au nombre de deux.

En premier lieu, M. d'Indy, pris d'un accès de sensibilité bien

déplacée pour celui qu'il nomme " *le pauvre docteur Wilhelm* ", me reproche d'avoir malmené Rust junior, ni plus ni moins coupable à ses yeux qu'une infinité d'autres arrangeurs du même genre. Comme si j'étais obligé de traiter de tous les faux, passés et présents, commis dans le domaine de l'érudition musicale, le jour où il me plaisait de parler de Guillaume Rust !

Secondo, M. d'Indy me taxe de faiblesse d'esprit musical, parce que j'aurais déclaré sans valeur les œuvres originales de Rust l'ancêtre — ce qui ne m'est jamais venu à l'esprit ; mon article en fait foi.

Et c'est tout ! C'est toute l'argumentation par laquelle M. d'Indy tente de jeter le discrédit sur la réputation d'un écrivain ! Que faut-il répondre ?

* * *

Faut-il montrer d'abord combien M. d'Indy est mal inspiré en mêlant au débat les auteurs de certaines rééditions musicales du XIXe siècle allemand ? Soit Bulow et les sonates de Scarlatti ou de Ph. E. Bach ; soit Liszt et la *Wanderer-Phantasie* ; soit Robert Franz, Czerny, voire même Griepenkerl et les œuvres de Bach ; soit Mottl et son instrumentation de Gluck ; soit, enfin, les rééditeurs de la littérature de violon, depuis Ferdinand David jusqu'à Kreisler ? Loin de moi l'idée de justifier et de prendre à mon compte les vues personnelles de chacun de ces Messieurs ! J'ai plaisir, au contraire, à proclamer bien haut que je suis l'ennemi de toute édition anti-critique et anti-scientifique, et cela, avec beaucoup plus de discernement sans doute que ne saurait le faire M. d'Indy, si j'en juge par la présente contestation. Mais... (et sans répéter encore que j'avais le droit de ne pas aborder un pareil sujet), j'ai hâte de remarquer combien tous ces exemples diffèrent du cas Rust, dont il est ici question. Presque partout, il s'agit là d'œuvres connues par ailleurs, et dont il était facile de confronter l'original avec l'arrangement. Des sonates de Frédéric Rust avons-nous, je le demande, connu autre chose que les éditions du Dr. Guillaume ?

Il y a plus encore. Je ne me suis pas donné la peine de parcourir toutes les éditions incriminées par M. d'Indy ; cependant on admettra bien, qu'en général, elles ne dissimulent pas au lecteur le rôle et l'intervention de l'arrangeur. Liszt appelle son édition de la grande Fantaisie

de Schubert *Arrangement symphonique.* Bulow désigne très explicitement sa publication de Scarlatti, par un titre que M. d'Indy qualifie tout bonnement de " *titre menteur* ", et qui n'est menteur que dans la citation tronquée qu'en donne M. d'Indy. Bulow écrit non pas " *Sonates de Scarlatti* ", mais " 18 *Sonates choisies de D. Scarlatti, groupées en forme de suites, et soumises à une révision critique* (*kritisch bearbeitet !*) ", et le point de vue de cette révision est expliqué par une préface en bonne forme. Quant à l'inoffensif Czerny, qui pourvut le *Clavecin bien tempéré* de nuances et de signes d'exécution, peut-on l'assimiler sans rire à un arrangeur de la taille de G. Rust ? Nous tombons là dans le grotesque.

Par contre, si l'intransigeance d'un censeur voulait jamais s'exercer sur un exemple irréfutable, elle ne trouverait jamais de plus beau champ de démonstration que celui du " pauvre docteur ". Ici, pas un mot sur les titres, pas une indication ; l'œuvre porte invariablement " *Composé par F. W. Rust, publié par W. Rust* " ; elle sort vierge de la plume du vieux maître. Et, préfaces, notes et renvois, tout semble fait à souhait pour tromper le lecteur bénévole.

Ainsi la simple sonate en mi mineur, prend le nom de *Sonata Italiana* dans l'édition. Savez-vous pourquoi ? Parce que tout à coup apparait dans son premier morceau un thème de quatre mesures, qui évoque le souvenir d'une sonate de Corelli, où semblable idée se trouve présentée vers la fin du XVIIe siècle. Et le docteur prend aussitôt la plume pour préciser :

" En 1765 et 1766 le maître eut la bonne fortune d'accompagner son prince en Italie... Le voilà qui revoit cet heureux moment et qui, sans s'arrêter aux beautés de la route, gagne la Rome éternelle. Le Mont Cassin, avec son incomparable panorama, son église qui regorge de richesses, est son but. Les moines artistes avaient un jour donné au jeune artiste formé à l'improvisation par Friedmann Bach, un thème de Corelli (voyez p. 9). Maintenant perdu dans les nues, il se souvient de cette idée, et plus il se représente la sainteté du lieu, plus le son de l'orgue remplit son âme, plus se concrétise l'image en formes musicales,... "

Quel gré nous devons savoir au pauvre docteur de la peine qu'il a prise pour nous documenter ainsi ! Mais comme nous sommes loin de nous douter de la vérité ! Ces quatre mesures corelliennes, c'est lui-même qui, de sa propre autorité, les intercale dans le texte de l'aïeul, où on les chercherait en vain. Bien plus, il ajoute à la sonate originale toute une

Fantaisie de son crû, destinée sans doute à justifier la vision poétique et le souvenir du Mont-Cassin, que la préface rendait obligatoire !!!

Autre exemple pris dans la fameuse *sonate en ut majeur*. Le docteur écrit, sur le ton d'une aimable et modeste érudition :

" De même que Beethoven emprunta, dit-on, le Thème varié de son septuor à une chanson populaire des bords du Rhin, de même Rust a fait choix ici de l'air de Marlborough... "

Parfaitement ! Seulement, c'est le Rust de 1890 qui fit cet emprunt, auquel le Rust du XVIIIe siècle était resté complètement étranger, car il n'y a pas une note de tout ceci dans l'œuvre originale.

Ces préfaces ne sont que de petits tableaux perfides, inventés de toutes pièces, pour célébrer chez l'ancêtre le mérite des innovations imaginées par le petit-fils.

" C'est encore un pas dans cette voie qu'accomplit le vieux maître, nous assure la préface de la *Sonate en ut*, et c'est probablement ici le premier exemple que nous offre l'histoire de la musique du principe de la Variation appliqué à la création d'une grande œuvre, complexe en son unité... Le Récitatif du début, qui sonne comme appel désespéré, est déjà une variation, qui nous conduit au thème suivant, prière profonde et grave... Le même procédé apparaît dans le second morceau formé de trois variations. En songeant au cortège nocturne du Faust de Lenau, nous nous laissons aller aux souvenirs que le compositeur a rapportés d'Italie. De graves pélerins vêtus de bure passent devant nous ; une théorie de pieux enfants les suit. C'est comme si l'esprit du *Requiem* de Mozart chantait avec eux " Voca mecum benedictis " ! Et voici la lumière ! Quel resplendissement. Comme le soleil brille ; comme rit le paysage ! C'est le ciel de la pure Italie que nous contemplons dans cette adorable page en la majeur... Dans l'épilogue, l'art de la variation transforme une prière en une marche de triomphe. Et ajoutons, pour être complet, que, dans ce qu'on pourrait appeler le trio de cette partie, l'émotion religieuse ne fait pas défaut... "

Or, savez-vous à quoi s'adresse ce dithyrambe ? quels sont ce récitatif, cette prière, ce défilé romantique, cette marche triomphale, cette adorable page en la majeur ? Exactement toutes les parties ajoutées par Rust junior à la malheureuse *Sonate en ut majeur* de Rust l'ancien, toutes les parties dont on ne trouve pas l'existence dans le manuscrit original, et dont le style, mélange de Weber et de Spohr, place le Rust de Dessau de cinquante ans en avance sur son temps.

Voit-on maintenant à qui nous avons à faire ? Arrangeur, certes Rust pouvait l'être comme tout autre, avec les mêmes risques et les

mêmes droits aussi. Mais ce qui le rend impardonable, c'est de ne pas nous avoir dit qu'il arrangeait et d'avoir poussé le goût de la mystification jusqu'à l'abus de confiance. Sciemment, intentionnellement, Guillaume Rust nous a trompé. Je ne crois pas que les éditeurs incriminés par M. d'Indy puissent encourir ce reproche formel, et tomber sous le coup d'une aussi grave inculpation. Par conséquent, tendancieuse et inacceptable est l'assimilation qu'on voudrait établir entre des musiciens respectables et le transcripteur Guillaume Rust.

Revenons à M. d'Indy, dont une assertion mérite encore d'être relevée. C'est celle qui tend à généraliser parmi nous autres le goût des tripatouillages, et à en faire une mode allemande. " *Usuels tripatouillages allemands* ", écrit-il sans sourciller, et l'Allemagne se voit, *à la légère et sans preuves* (pour prendre une expression de M. d'Indy lui-même), exposée en bloc à une injurieuse suspicion. Je ne veux pas croire que M. d'Indy puisse ignorer ce qu'est la science allemande, et notamment ce que l'érudition allemande a produit dans le domaine de l'histoire musicale. En lisant ce passage de son article, on se rend compte que le chauvinisme l'a égaré. Jusqu'ici régnait, dans la République des Lettres tout au moins, un large internationalisme. Il paraît que tout est changé, et M. d'Indy nous fournit un exemple éclatant de ces mœurs nouvelles. Il serait facile de lui rendre la monnaie de sa pièce, et de qualifier de *méthode française* la légèreté invraisemblable de ses attaques. Mais ce serait m'approprier ses armes ; or, le sentiment des simples convenances qui règnent parmi les gens de lettres me le défendrait, si ce n'était, bien plus fortement encore, le respect que j'éprouve pour une nation grande, noble, et qui a donné, depuis des siècles, l'exemple d'une formidable activité intellectuelle.

* * *

Le second coup de massue que M. d'Indy cherche à m'asséner est celui-ci : j'aurais dénié toute valeur aux œuvres originales du vieux Rust. En parlant de ses *pauvres petites sonates*, j'aurais évoqué l'idée de la banalité et du néant. Je regrette beaucoup, mais là encore, je suis forcé de démentir M. d'Indy.

J'ai raconté ma déconvenue, en face des originaux de la Bibliothèque royale de Berlin, ce qui est vraiment bien explicable. Mais j'ajoutais, à la fin de mon article :

" C'est en somme une physionomie que celle de Frédéric W. Rust et qu'on ne peut guère confondre avec une autre... Maintenant que Rust le Titan est sombré dans le néant, le véritable Rust, l'artiste élégant et intéressant, l'homme avisé et de cœur sensible qui s'offre à nous dans ces pages va pouvoir suivre le cours d'une existence normale et mieux assurée. Il est indispensable que l'élément durable de l'œuvre de Rust soit rapidement mis à la portée de tous et devienne un bien commun. "

Est-ce là décréter quelqu'un de nullité, ou, suivant les termes de M. d'Indy, " *attacher à des œuvres de charme et de beauté, l'étiquette désobligeante de sombre néant* " ? Il me faut enlever à M. d'Indy cette dernière arme et, pour une fois, me déclarer pleinement de son avis. Bras-dessus bras-dessous faisons campagne en faveur du vieux Rust. Nous l'entourerons de notre estime et nous tiendrons pour fumistes, joyeux ou non, tous ceux qui soutiendront le contraire.

N'est-ce pas pour le mieux ? Et ma défense n'est-elle pas achevée ? En ce qui me concerne personnellement, je le crois. Plus d'un lecteur de la Revue voudra me croire sur parole et me tiendra quitte. Cependant, il me semble entendre quelques voix réclamer un supplément d'information et des preuves tirées de la musique même, de celle de Rust A. et de celle de Rust B.

D'autre part, M. d'Indy m'a présenté comme une sorte de pédant en chambre, de censeur académique, coupant un cheveu en quatre et classifiant la musique comme les plantes sèches d'un herbier. C'est là encore un plaisant malentendu qu'il m'importe de dissiper. Je suis tout au contraire journaliste et praticien. Bien loin de jouer le rôle de rat de bibliothèque, je considère qu'une œuvre n'a de valeur et d'intérêt qu'aussi longtemps qu'elle éveille en moi un sentiment musical et des joies auriculaires. Ce sont ces joies que je cherche à travers les musiques du passé et du présent, à travers Josquin ou Schœnberg, Rust ou Debussy. Comme document d'archive, comme objet de catalogue, une œuvre m'est parfaitement indifférente. On me pardonnera ce plaidoyer. Il était nécessaire pour justifier les citations qui suivent et l'insistance que je me vois contraint d'apporter à cette question, si simple cependant.

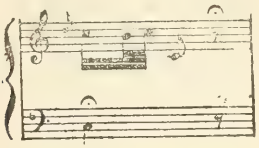
*
* *

Pour éviter toute contestation, rappelons ici que le Dr a édité quatorze sonates de son ancêtre. Le tripatouillage ne saurait donc, comme le veut M. d'Indy, s'appliquer à deux œuvres sur 57. Un tel calcul ne serait vrai qu'en faisant entrer en ligne de compte les œuvres restées en manuscrit, Or, nous ne savons pas ce qu'elles seraient devenues, si le Dr avait vécu plus longtemps, et les dossiers de la Bibliothèque de Berlin nous montrent certaines d'entre elles déjà préparées pour de prochaines *Bearbeitungen* (p. ex. une en ut et une en fa). En réalité, toutes les sonates publiées portent les marques d'arrangements et ont été mises au jour dans le même esprit de modernisation. Si l'on parle de proportion ce n'est pas 4 %, mais bien 100 % qu'il faut accuser ici.

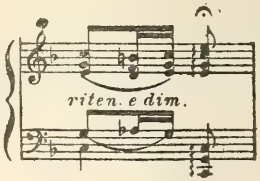
Et, maintenant, comparons ces deux grands hommes, unis dans une collaboration à distance.

Le vieux Rust a, comme on le pense bien, certaines habitudes d'écriture, qui appartiennent plus encore à son temps qu'à lui-même, et dont la persistance constitue ce que l'historien appelle un style. Bouleverser ces habitudes, et se libérer des règles — souvent étroites — de ce style, semblent avoir été les premiers désirs du jeune Rust. C'est du moins ce qui nous frappe avant tout dans l'examen de ses transcriptions.

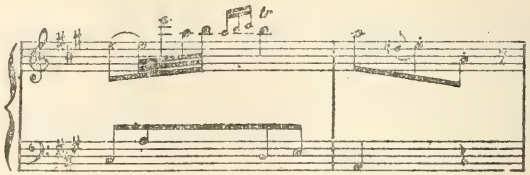
Les cadences, par exemple, ces véritables idiotismes du langage musical, ces points saillants du discours sonore, éprouvent soudain de profondes et troublantes modifications. [1]



devient

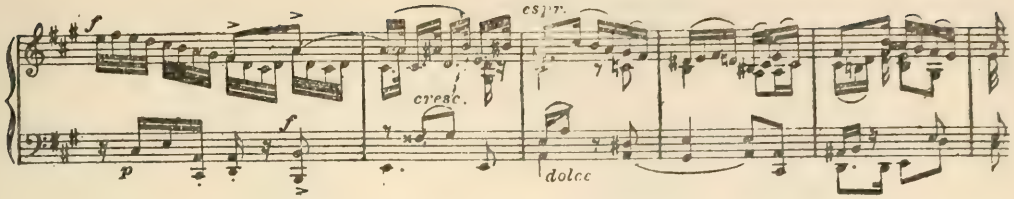


Ou bien le geste rapide

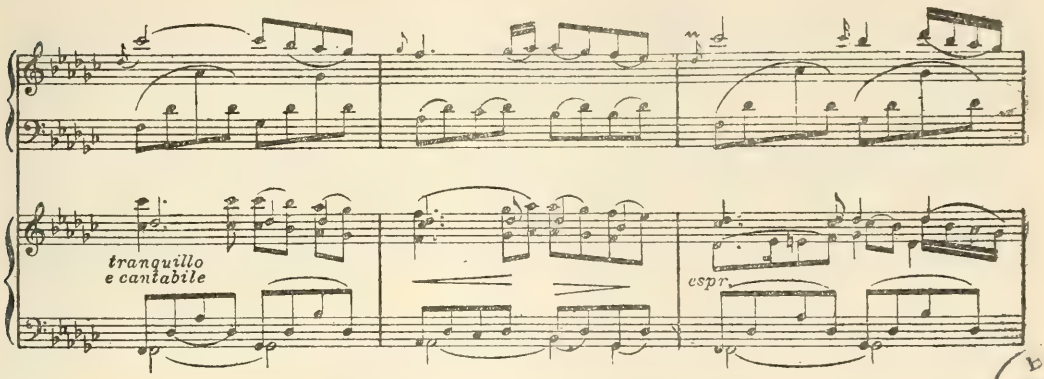


[1] Dans les citations qui vont suivre, nous indiquerons toujours le texte original en-dessus du texte du Dr Guillaume.

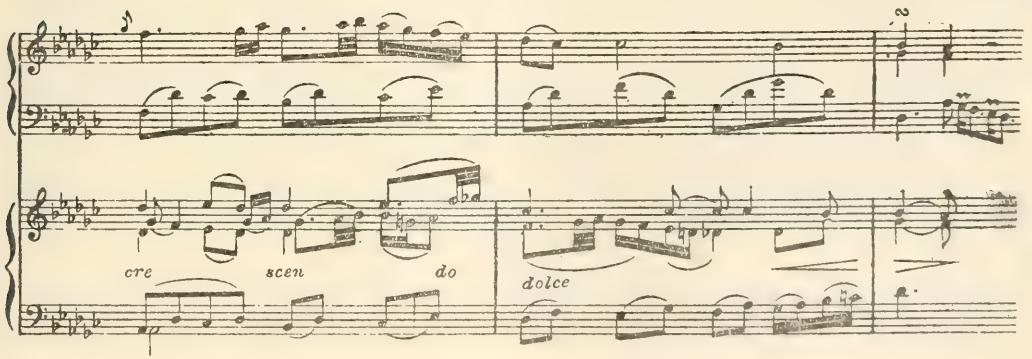
s'élargit ainsi :



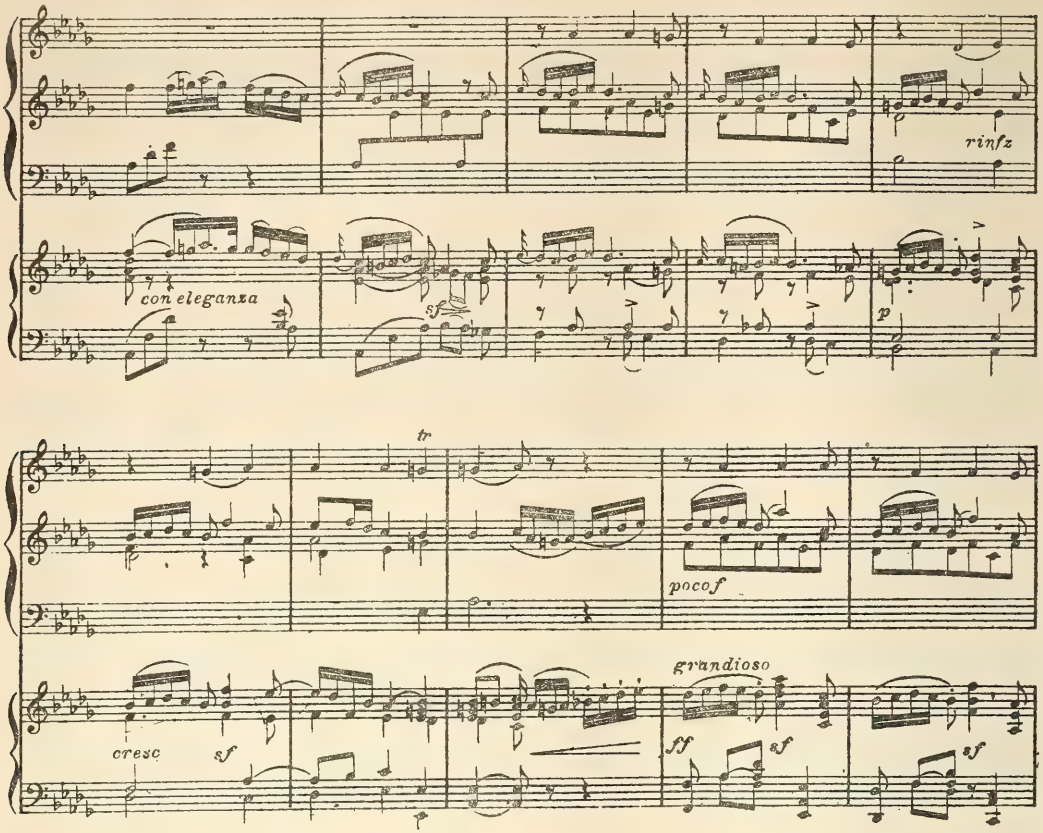
Il en est de même de la trame musicale. Frédéric Rust, comme tout claveciniste contemporain de Haydn et de Clementi, s'en tient avant tout à deux parties réelles, qui courent et serpentent l'une à la main droite, l'autre à la main gauche, avec une élégance un peu grêle parfois, mais très caractéristique. Le Dr Guillaume s'empresse d'étoffer cette maigreur voulue. Ainsi :



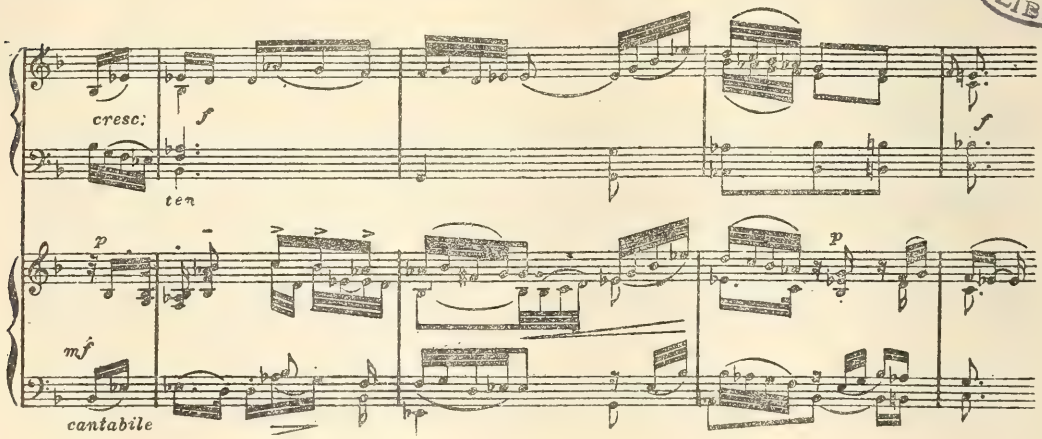
PUBLIC LIBRARY



Ainsi encore :



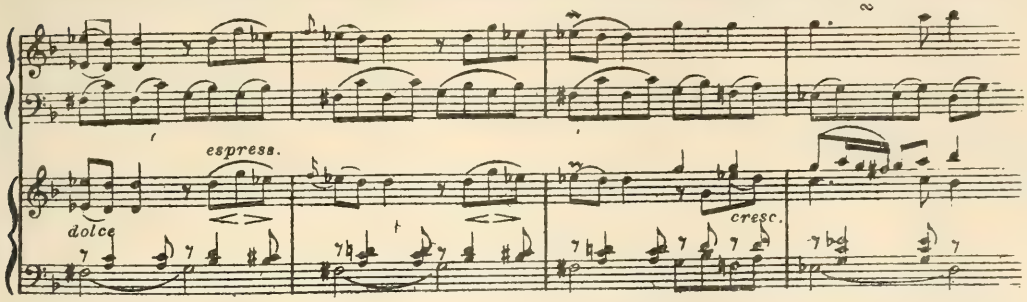
ou bien :



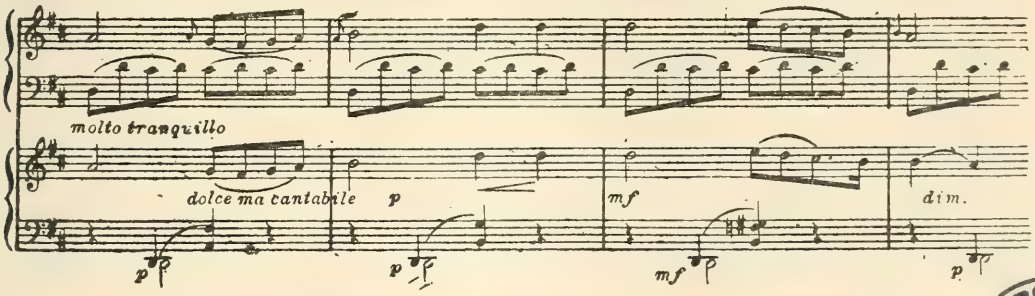
N C LIBRARY

F. Rust se montre encore bien de son siècle dans sa prédilection pour les basses en légers accords brisés, dites "basses d'Alberti", qui voltigent comme d'amusants papillons, presque toujours au médium du clavier. C'est une des manies significatives de ce style aujourd'hui désuet, que ce joli va et vient des basses, sous une mélodie fragile, et tout près du chant qu'il soutient en équilibre. Et c'est à en altérer l'effet que Guillaume fait preuve de toute son application.

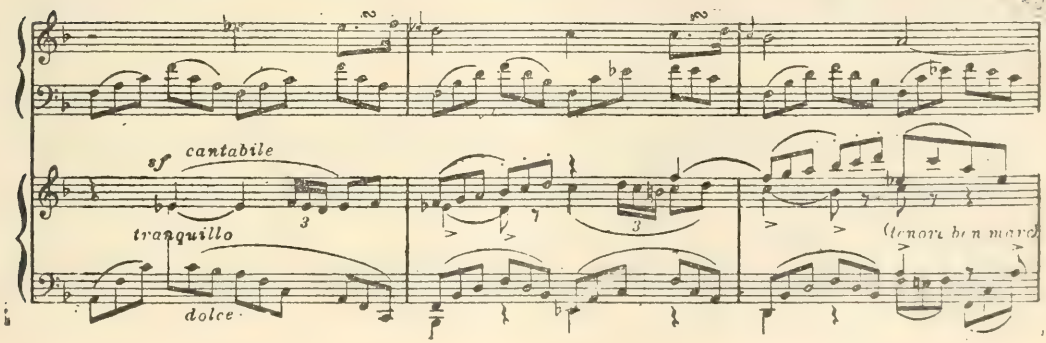
Ici la frivolité est remplacée par de solides syncopes :



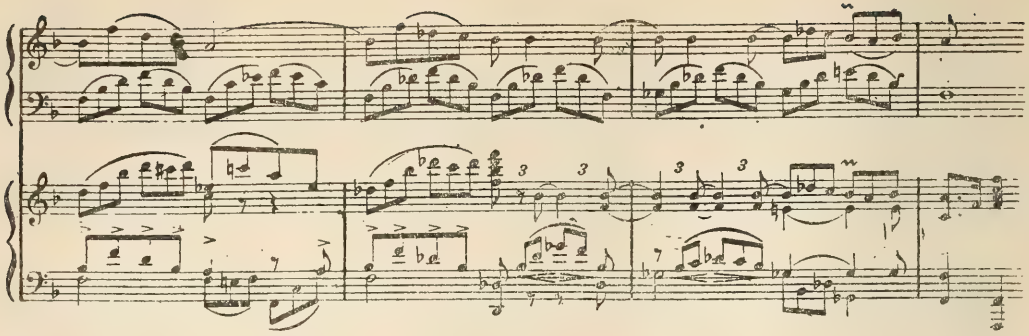
ou par un rythme moderne :



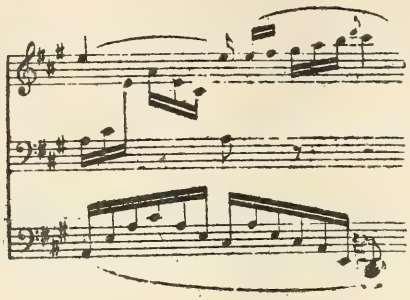
Là, ce sont de beaux arpèges qui s'entremêlent au chant :



BOSTON PUBLIC LIBRARY

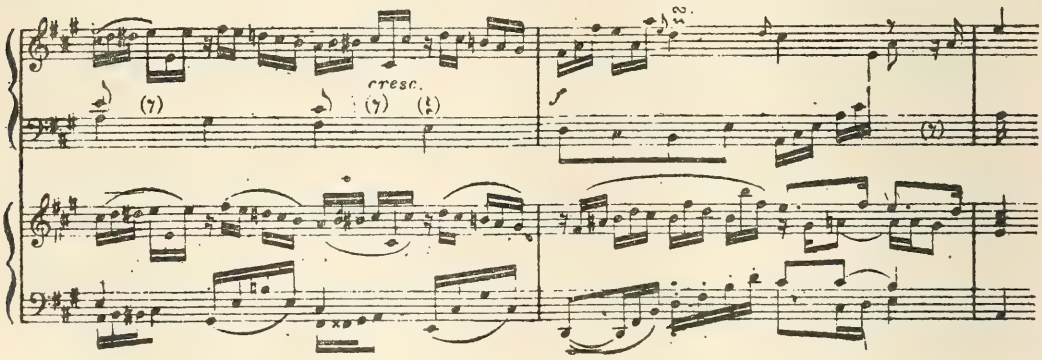


Si Frédéric arpège lui-même, aussitôt son petit-fils en profite pour en accentuer l'effet :

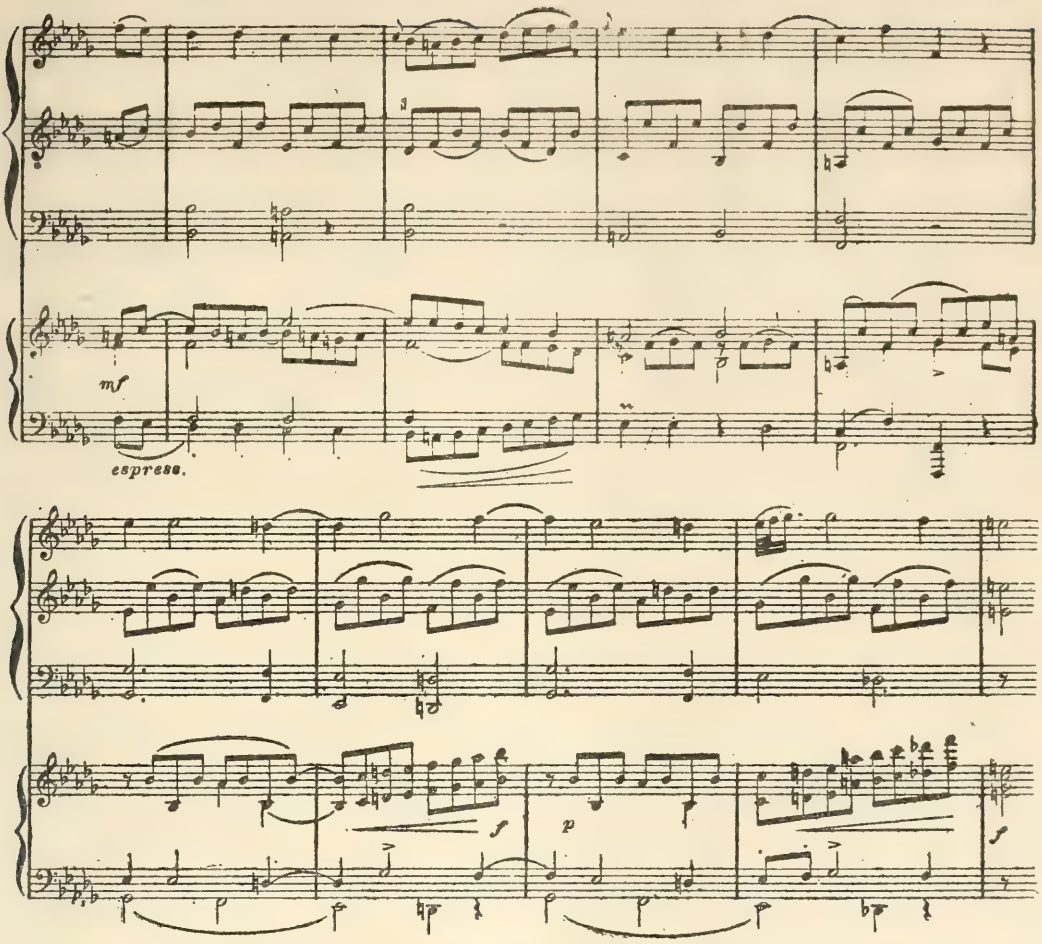


PUBLIC LIBRARY

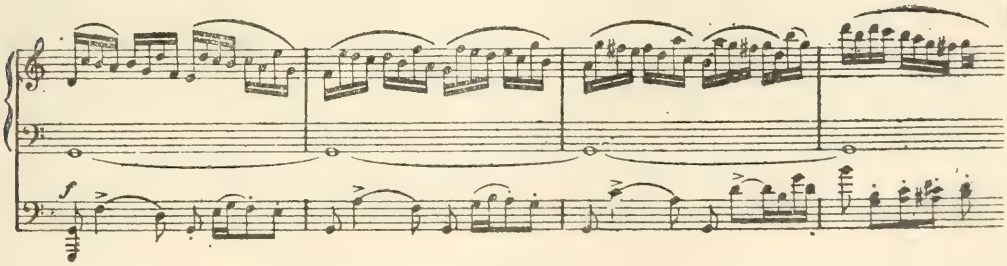
Ou bien encore, la basse s'éloigne, remonte, passe de haut en bas, jongle autour de la mélodie stupéfaite :



Autre exemple :



Ailleurs, elle bondit avec une ardeur qui l'honore, mais qui contraste singulièrement avec le tranquille point d'orgue de l'original :



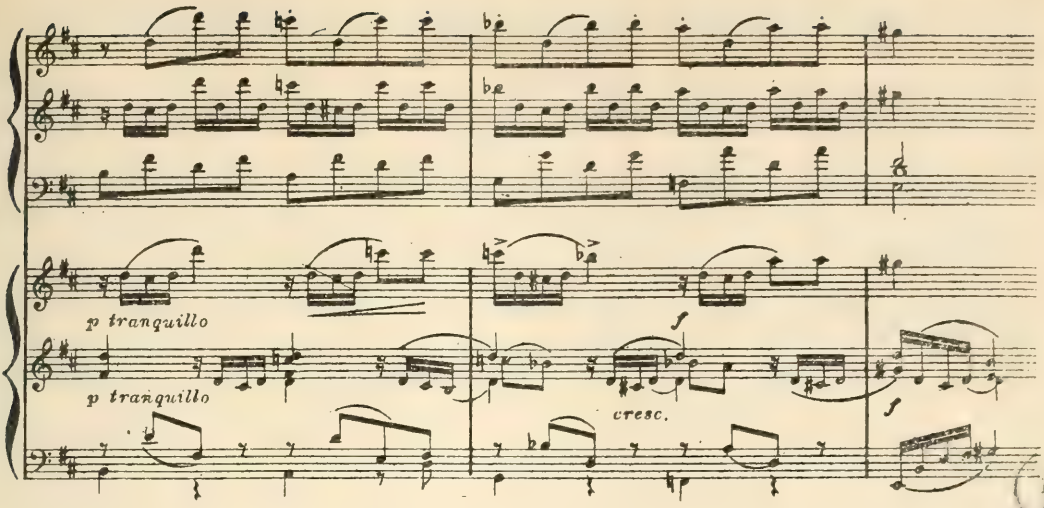
BOSTO

Pour qui connaît le style de 1780, l'apparition de cette pédale " Meistersinger " est assez surprenante, mais elle prend toute son importance lorsqu'on le rapproche du commentaire mégalomane dont Guillaume Rust a prétendu l'entourer :

" Le thème de ce morceau, dit la Préface, laisserait à peine supposer, sous son allure gracieuse, l'héroïsme qu'il est capable d'engendrer. Mais dès sa seconde mesure apparaît — tel un vrai gars d'Allemagne — une figure vive et sympathique, qui promet de devenir quelque chose de grand... Le morceau s'élève à la hauteur d'un combat de Titans, où nous reconnaissons le héros vainqueur, aux rappels du thème gravés sur son bouclier. "

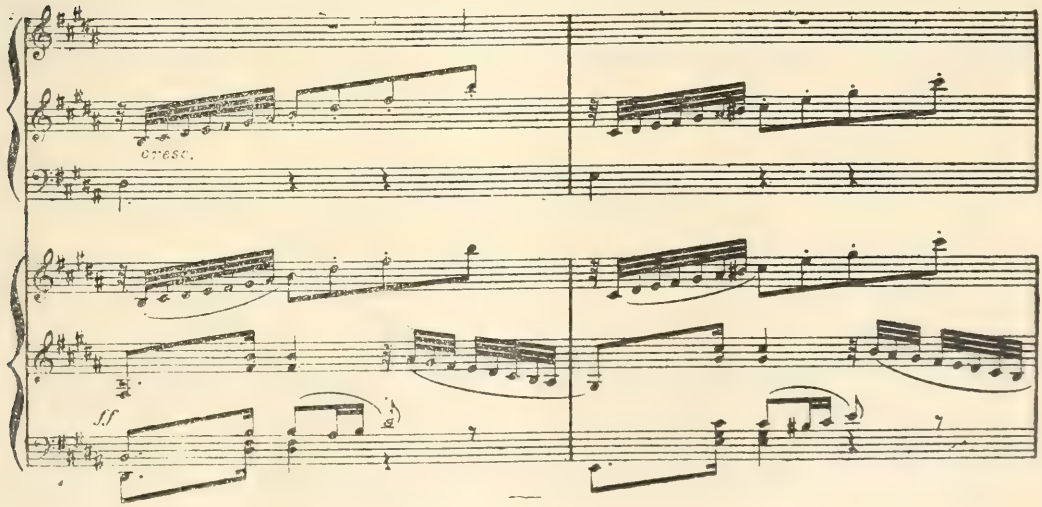
Si je pouvais citer tout le morceau, le lecteur verrait comment le *titanisme*, sorti de l'imagination du docteur, a été appliqué à un rondo joyeux et bon enfant, par ces procédés de grossissement, qui voudraient transformer le vieux maître de chapelle en un Siegfried redoutable et tonitruant ! — procédés qui, pour M. d'Indy, n'ont aucune importance, on le sait.

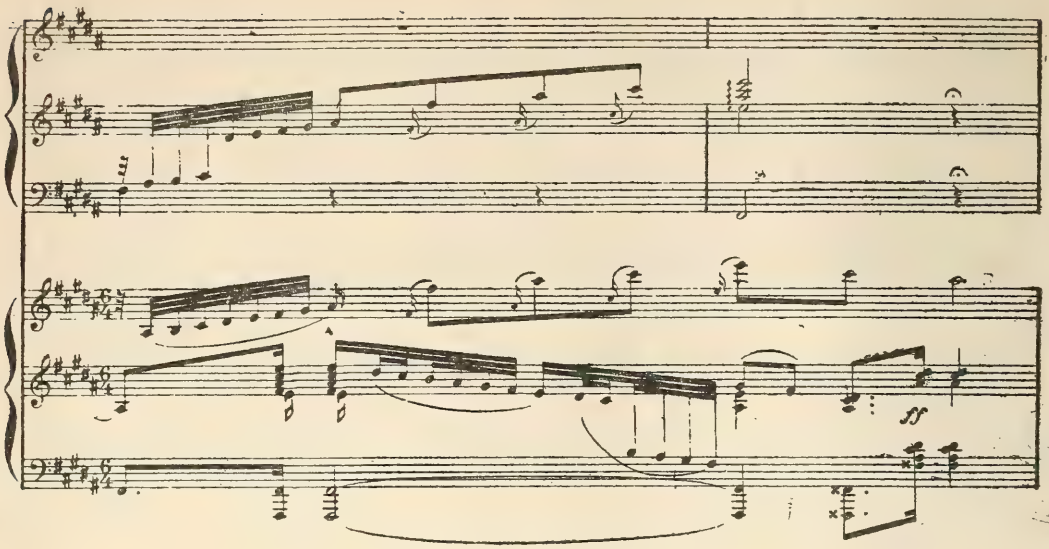
Continuons. Les sonates de Frédéric Rust sont écrites, tantôt pour piano seul (ut et mi min.), tantôt pour piano et violon (ré, ré bémol, si bémol et si naturel mineur), quelquefois même pour piano, 2 violons et violoncelle (la majeur). Dans l'édition moderne, seule la Sonate en si mineur apparaît comme œuvre de piano et violon. Les autres sont présentées en réduction de piano pure et simple, sans rien qui puisse en avertir le lecteur. Or, dans cet emploi de deux ou trois instruments simultanés, le maître de chapelle avait bien le droit d'avoir une opinion. Les sonates en la et en ré bémol qualifient le rôle des instruments à cordes d'*accompagnato*, ce qui veut dire que la partie principale est entre les mains du pianiste et que les cordes fournissent un appoint modeste. Pour les sonates en ré et en si mineur, le *violino* est au contraire *obligato*. Quel fut le point de vue du Dr Guillaume dans l'incorporation de ces éléments. Nous le voyons dans la sonate en si mineur, publiée avec sa partie de violon. Voici quelques points de comparaison :



PUBLIC LIBRARY

Ou encore :



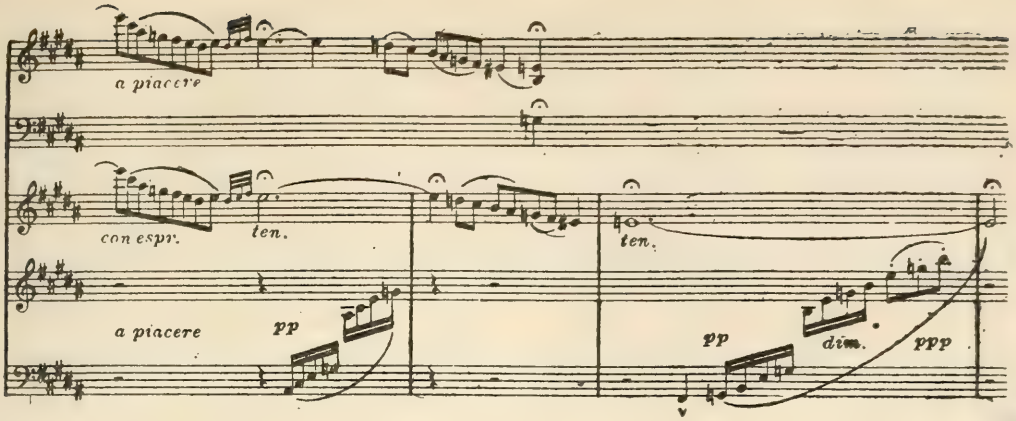


La préface de cette sonate nous apprend du reste encore une bonne histoire. *Sonata seria*, nous dit le docteur, et il nous donne à croire que cette œuvre ne saurait dater que des années de maturité du maître, par la raison que : " le grand Art demeure toujours le privilège et l'acquit d'une maîtrise accomplie ". Puis, redoutant sans doute la faiblesse de cet argument, il s'avise que Rust possédait depuis 1788 un piano-forte carré de J.G. Wagner, à quatre pédales, dont la seconde paraît convenir admirablement aux mesures 1-4 de la page 22. De suite, son lyrisme évoque ces deux vers de Lenau :

Ueber die Saiten der Windhauch lief
Ueber sein Herz ein Traum ging.

et le Prince Louis Ferdinand de Prusse, qui, attiré par la renommée de cet instrument nouveau, aurait tenu à entendre le maître interpréter personnellement une œuvre comme celle-ci.

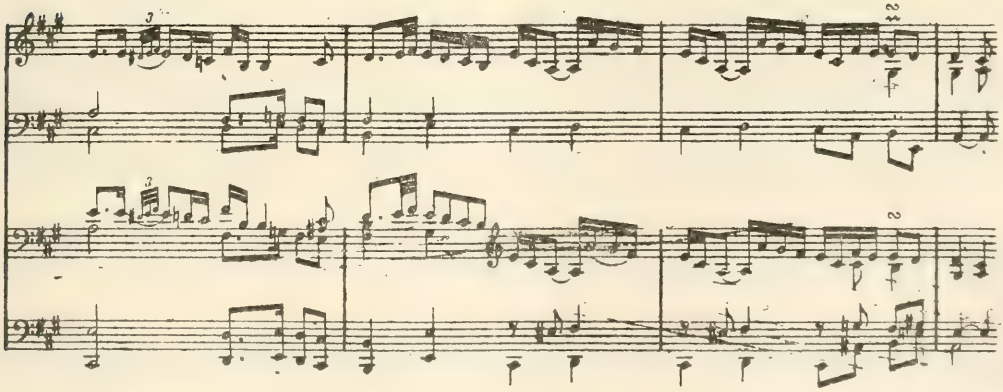
Hélas ! Consultons le passage, en manuscrit et en gravure, nous obtenons :



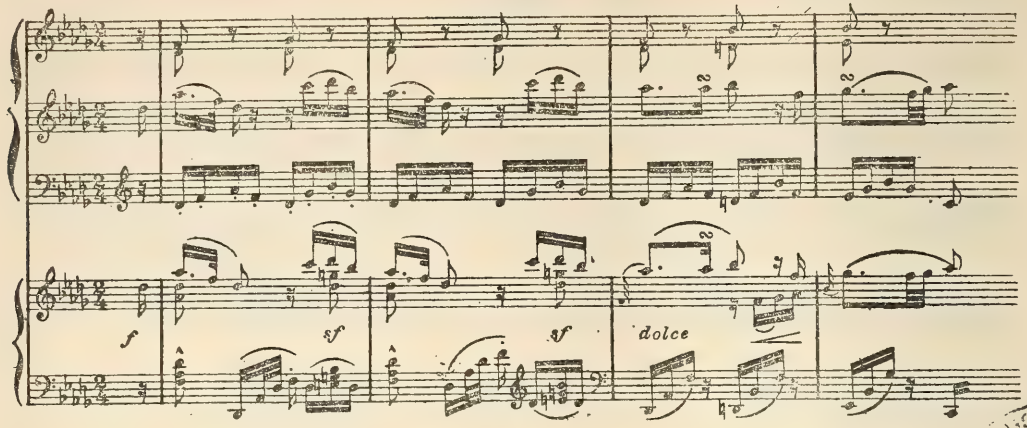
C'est-à-dire que la cadence écrite pour le piano seul a été confiée au violon; et que le piano s'est donné le plaisir d'égréner quelques arpèges du bon docteur. Wagner, Lenau et le prince Ferdinand viennent compléter cette supercherie avec une touchante naïveté.

Il est bien évident qu'une pareille méthode n'est pas absolument compatible avec le respect des textes, dans le sens le plus indulgent de ce mot, et que le trouble apporté par le docteur dans les manières du vieux maître de musique doit sensiblement modifier la physionomie harmonique, rythmique et mélodique des sonates ancestrales. En veut-on quelques preuves, prises çà et là ?

Voilà, par exemple, qui n'a l'air de rien et qui, par une simple coloration chromatique, nous approche infiniment près de Mendelssohn.

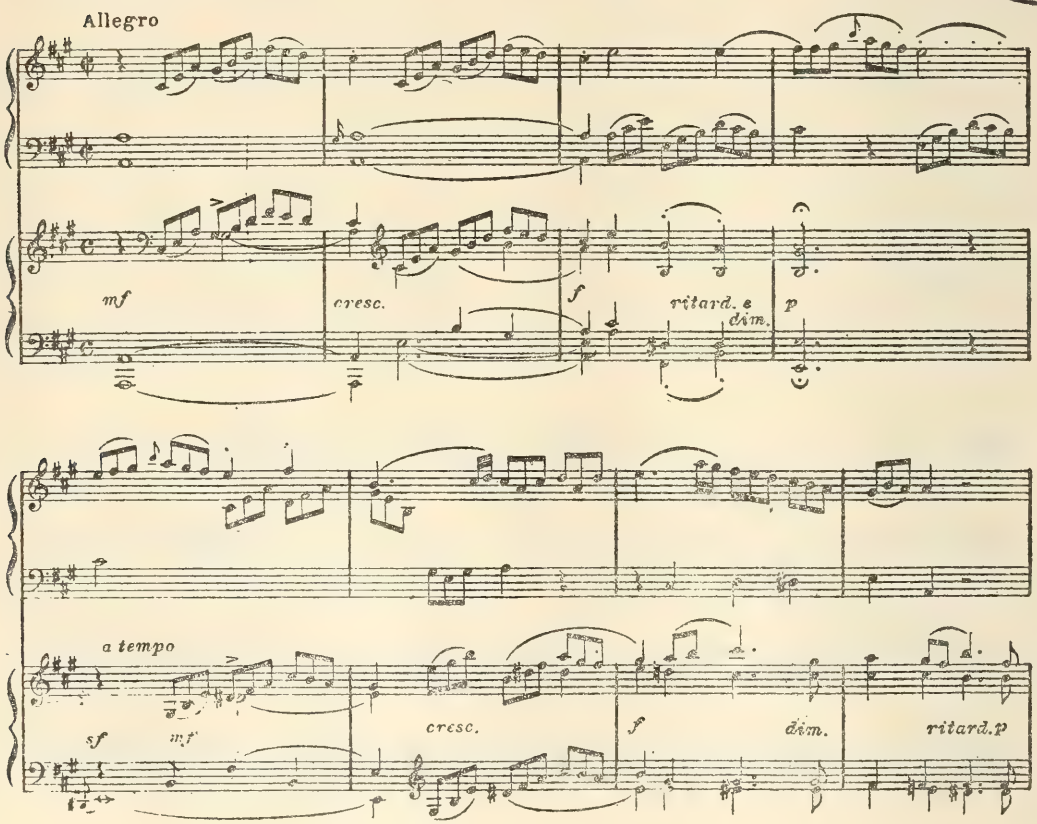


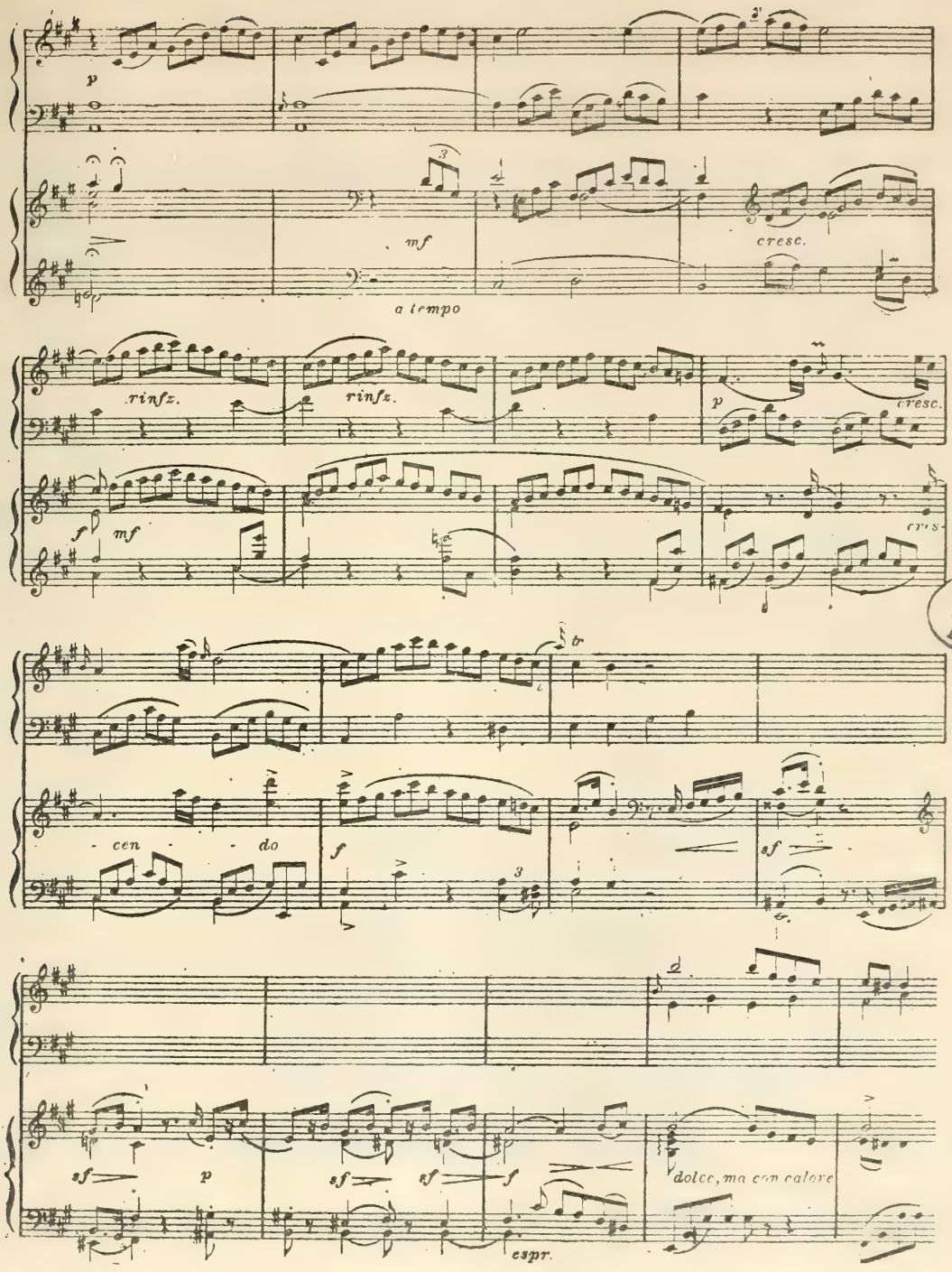
Ceci est plus grave, et que penser de ce début où, encore une fois, le chromatisme sévit :



BOSTON PUBLIC LIBRARY

Ou de cet autre :




p
mf
cresc.
a tempo
rinfz.
rinfz.
p
cresc.
f
mf
cres
cen - do
f
sf
sf
p
sf
sf
f
espr.
dolce, ma con calore

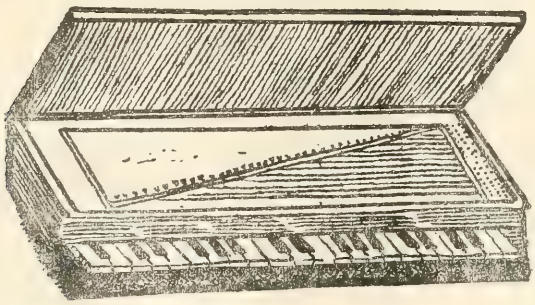
PUBLI
LIBRA

Ce sont là en vérité les dernières violences qu'un texte puisse supporter sans cesser d'être lui-même, et je crois qu'on m'accordera sans peine qu'il reste ici peu de chose du contemporain de Klopstock. Tout ce qui particularise un compositeur de la fin du XVIIIe siècle, tout ce qui *date* dans cette musique, a été l'objet d'un incessant effort de remaniement. A rebours de certains spécialistes qui s'efforcent de vieillir les objets qui sortent de leurs mains, Guillaume Rust s'ingénie à rajeunir une musique centenaire. Il arrange, il dérange, il garnit, amplifie, mouvemente, et triture ces œuvres dont il est dépositaire. *Grandioso ! Energico ! Brillante ! Patetico !* s'écrie-t-il sans cesse ! et il force la note à tout propos, il enfle le ton, heureux lorsqu'il a substitué à la discrétion de son grand-père, l'emphase d'un style travaillé.

Conclusion : les Sonates publiées à la fin du XIXe siècle ne sauraient avoir de valeur *historique*. Elles ne peuvent passer pour des documents authentiques, offrant au connaisseur et à l'antiquaire l'expression fidèle et naïve d'une âme contemporaine de Grétry, de Benda et de Gossec. Pour l'historien, elles sont des paraphrases habiles, ingénieuses, mais que la découverte et la consultation des originaux à la Bibliothèque de Berlin rend superflues.

E. Neufeldt.

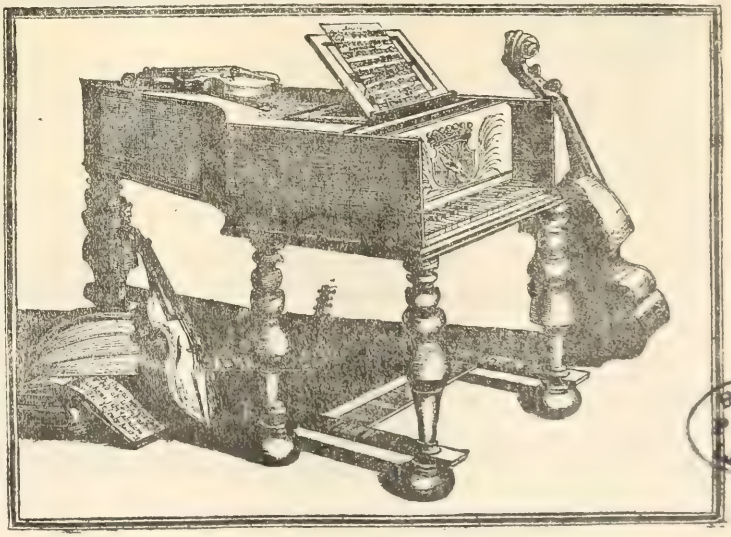
(La fin de cet article paraîtra dan notre prochain numéro avec la réponse de M. Vincent d'Indy.)



L'ex-libris est le plus lointain et le plus universel témoignage de l'amour sincère des hommes pour le livre. La marque de possession a existé de tous temps, sous toutes formes de symboles et d'allégories. Si nous nous reportons à l'antiquité la plus reculée, nous trouvons des gemmes avec des intailles ; elles fournissaient des cachets, aux empreintes accompagnées de légendes, et où le nom était précédé du " lamed d'appartenance ", quelquefois de l'indication de la fonction. Toujours ces marques ont expressément tendu à se différencier les unes des autres, ici établissant d'une façon manifeste le rang du possesseur, là le plaçant sous l'égide d'une divinité spéciale. Plus elles étaient strictement personnelles, plus elles présentent d'originalité.

Parmi les innombrables marques de possession connues, qu'elles remontent à cette très-haute antiquité, qu'elles datent du moyen-âge ou d'aujourd'hui, les marques des dévots de la musique tiennent un rang fort honorable.

Nous abandonnerons toutefois, au



Ex-libris du sieur von Offenbach.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Impresa d'Alcibiade Lucarini

moins en cette étude, la " marque musicale " représentée par les nombreux cachets des anciens, ainsi que par les cachets de bagues, les sceaux, les meubles, le blason d'époques plus rapprochées ; tel le fameux blason de la famille van Swieten qui portait trois violons d'argent. Nous nous en tiendrons au programme indiqué par notre titre, c'est-à-dire à la monographie de l'*Ex-libris musical*, de l'*Ex-musici* et de l'*Ex-cantibus*.

* * *

Le plus ancien ex-libris que l'on connaisse est celui de la bibliothéque d'Aménophis III, qui date d'environ 1400 av. J.-C. Cette marque consiste en une petite plaque d'un genre de faïence égyptienne. Les inscriptions y sont bleu foncé sur bleu pâle. Cet ancêtre millénaire de tous les ex-libris se trouvait fixé sur une boîte à papyrus. Il fait partie des collections du British Museum.

En Europe, pendant la période du moyen-âge, la marque de propriété se trouve assez nombreuse sur les Codices des couvents et des savants, les Livres d'Heures et les Missels.

La Renaissance, où tous les intellectuels, y compris les sommités de l'Eglise, paganisèrent à qui mieux, marque un retour aux symboles antiques. En Italie, le témoignage en est rendu innombrable par les *imprese*. En France, Louis XII eut son porc-épic, François Ier sa salamandre, Louis XIV son soleil, etc... et, à leur suite, les imitant, quantité de seigneurs eurent, en dehors des armes de leur maison, de " leur marque de fabrication ", oserai-je dire, une marque à eux spéciale, un blason intellectuel, réfléchissant leur psychologie et leurs goûts. N'était-ce pas là une régénération par l'Art ?

Ex-libris de S. M. la Reine Alexandra

BOSTON PUBLIC LIBRARY

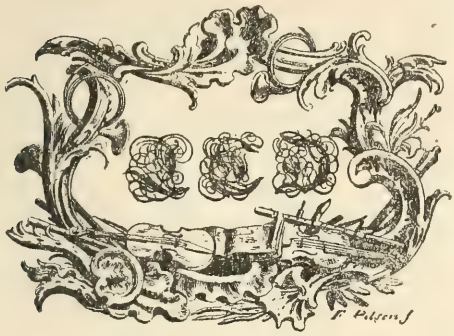
Ex-libris de Kastner-Boursault

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Ex-libris d'Oskar Leuschner

L'Allemagne ne suivit pas cet exemple ; elle garda et garde encore jalousement, ses armoiries médiévales sans adjonctions et qui lui donnent, lui semble-t-il, encore le droit au " Faustrecht " d'un autre âge. C'est cependant le pays où la musique est en suprême honneur, en tel honneur que pour elle et par elle, des grands musicophiles, se détachent en brillantes exceptions de l'enracinement héraldique collectif. Les plus anciens types de l'ex-libris, tel que nous l'entendons de nos jours, c'est-à-dire multiplié sur papier par des moyens mécaniques, sont nés dans l'Allemagne du sud avec l'invention de l'imprimerie vers 1470.

Ex-libris de Fuligny-Damas



Ex-libris de Daquin

En France, l'ex-libris imprimé n'apparaît qu'à la fin du XVI ; en Angleterre, on ne le voit que cent ans plus tard. Jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, il semble bien qu'Euterpe fut toujours honorée en compagnie, et même plutôt en la personne de Polymnie ; on en trouve le témoignage dans les lyres et syringes qu'offrent les ex-libris de ces époques, allégorisant l'une et l'autre des deux sœurs.

C'est au XVIIIe siècle que l'on voit apparaître l'ex-libris rendant franchement les honneurs à l'Art divin. Nous en présentons ici quelques exemples, notamment l'ex-libris de Daquin, le célèbre claveciniste. Ils montrent

Ex-libris d'Angran d'Alleray

tous une sympathie manifeste pour la musique, et le désir de briller parmi les amateurs. Cependant ils demeurent encore plus décoratifs que vraiment expressifs. Qu'ils se présentent avec insistance, comme chez le sieur d'Uffenbach (1723) ou qu'ils se dissimulent derrière un blason, comme chez Mᵈ du Tailly, ils restent *trophée* d'instruments, ils indiquent le goût d'un aimable passetemps; ils ne signifient pas une préoccupation exclusive.

Plus musicaux sont les ex-libris de Kastner ou de la reine Alexandra, tous deux romantiques, bien que cinquante ans de date les séparent, et tous deux pourvus de notation musicale révèlant les préférences de leurs possesseurs. Kastner, le musicien heureux, qui épousa la fille du banquier Boursault, et qui s'offrit, vers 1840, le luxe de vivre en généreux musicologue, ne pouvait résister à la passion de la marque du livre. Mais timide et livresque encore est son ex-libris en comparaison du princier paysage qui nous guide des rives du Holstein au château de Windsor et se couronne d'un texte que je n'ai pu identifier, tandis que les œuvres de Brahms, de Wagner, Gade, Schumann et Rubinstein, sommeillent au pied d'un lévrier fidèle. Nous sommes ici définitivement dans la musique.

* * *

Il y aurait bien des manières de classer les ex-libris de musique dont la première serait de s'inspirer de l'intention qui a guidé l'artiste.

Certains amateurs sont allés très loin dans cette voie et, voulant expressément marquer leurs prédilections, ont donné à la marque de leurs livres les traits de leur auteur favori. Nous avons ainsi toute une iconographie de Beet-

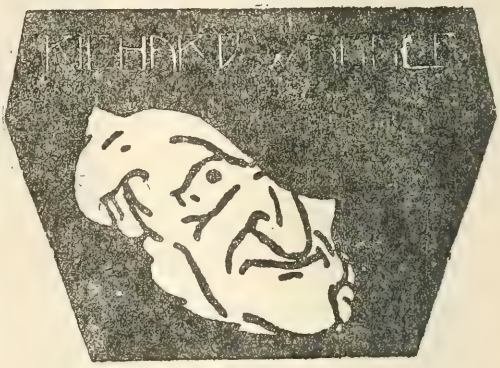
hoven, de Wagner, de Chopin, voire même de Bach et de Verdi.

Certains trouveraient là, matière à référendum : la tentative pourrait être intéressante, à condition toutefois de ne pas oublier que chaque pays a ses grands hommes, et, d'autre part, que l'Allemagne surtout est le pays de floraison du plus grand nombre d'ex-libris " musicaux "...

Beethoven est le maître auquel l'ex-libris a consacré le plus d'hommages pieux. Le nombre est grand des marques où, en place d'honneur, on a reproduit ses traits. Le masque de Beethoven, de ce surhomme, ce titan de conception si haute, et aussi ce héros de philosophie qui enfanta ses chefs-d'œuvre au milieu des difficultés les plus rudes et les plus prosaïques de la vie ! Un masque de douleur, de résignation, d'énergie et de bonté ! Un front large et puissant, tout auréolé d'une crinière sauvage ; des yeux lumineux ; une bouche fermée, comme pour ne pas laisser échapper la plainte. Ce visage, qui émeut et subjugue, évoque suffisamment l'art plein d'emprise du compositeur. Les artistes de l'ex-libris " musical "

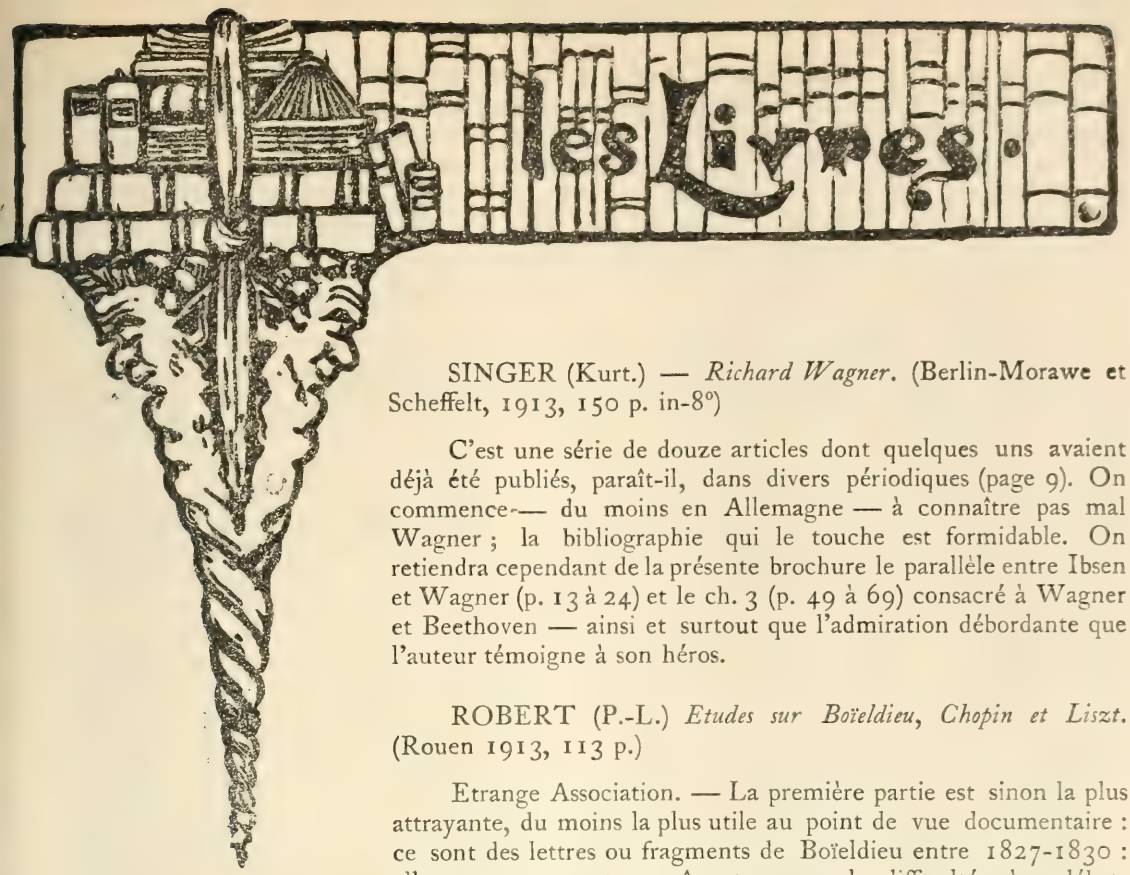
se sont efforcés de rendre l'impression de cette souveraine captation psychologique en donnant figure aux rêves imprécis enfantés par l'audition des œuvres du maître.

Nous trouvons aussi, et fréquemment, dans les ex-libris musicaux, la grande figure de Wagner. Car le drame musical du Maître, cet art nouveau jaillissant de la fusion intime de tous les arts, devait soulever un immense courant d'admiration universelle, dont la littérature et les arts plastiques ont essayé maintes fois de s'emparer. Tantôt purement décoratifs, tantôt pieusemement zélés, quelques fois même d'une stylisation ironique, ces témoignages rendus à la gloire du Maître et de ses œuvres sont légions, et leur liste n'est certainement pas close. Les thèmes de la Tétralogie s'enchevêtreront encore dans le banderolle de maints ex-libris ; Siegfried et son oiseau, Lohengrin et son cygne inspireront encore plus d'un *graveur* en mal d'idée musico-bibliophilique.



Pourtant, c'est en dehors d'une trop facile inspiration que l'art dont nous traitons ici cherche ses voies actuellement. Il s'efforce de traduire par la plastique les différentes conceptions que la musique a su inspirer à notre Occident, depuis que, sortie du banal symbolisme mythologique, elle offre à l'imagination visuelle un champ sans cesse étendu. C'est par cette expression, souvent fort habile, souvent audacieuse, du sentiment musical, que l'ex-libris peut nous intéresser, dans les limites étroites de son domaine.

(A suivre.) HENRY-ANDRÉ.



SINGER (Kurt.) — *Richard Wagner.* (Berlin-Morawe et Scheffelt, 1913, 150 p. in-8°)

C'est une série de douze articles dont quelques uns avaient déjà été publiés, paraît-il, dans divers périodiques (page 9). On commence — du moins en Allemagne — à connaître pas mal Wagner ; la bibliographie qui le touche est formidable. On retiendra cependant de la présente brochure le parallèle entre Ibsen et Wagner (p. 13 à 24) et le ch. 3 (p. 49 à 69) consacré à Wagner et Beethoven — ainsi et surtout que l'admiration débordante que l'auteur témoigne à son héros.

ROBERT (P.-L.) *Etudes sur Boïeldieu, Chopin et Liszt.* (Rouen 1913, 113 p.)

Etrange Association. — La première partie est sinon la plus attrayante, du moins la plus utile au point de vue documentaire : ce sont des lettres ou fragments de Boïeldieu entre 1827-1830 : elles nous montrent, en même temps que les difficultés où se débattait le théâtre à cette époque, le caractère bon enfant de Boïeldieu, qui tantôt malade, tantôt menacé dans les intérêts, tantôt assailli par les soucis de famille, fait cependant bonne contenance, et n'avoue qu'à demi les peu réjouissantes perspectives qu'il entrevoit. — " Chopin " et " Liszt " n'ajoutent pas grand chose à ce que nous savons d'eux ; le caractère de ces dernières études s'adapte davantage à la conférence qu'au travail musicologique proprement dit.

A. Machabey.

WOLF (Joannes). — *Handbuch der Notationskunde*, 1e partie, VIIIe volume de la collection des *Kleine Handbücher der Musikgeschichte* H. Kretzschmar, (Lpz. Breitkopf 1913, in-8° de 488 pp. MK. 10)

L'ouvrage que nous présentons aujourd'hui aux lecteurs de S. I. M. mérite mieux qu'un banal compte rendu. Aussi bien c'est un livre de curieux intérêt et de copieuse documentation, consacré à " l'art de la notation " depuis l'antiquité jusqu'à la renaissance. Certainement, nul musicologue n'était plus qualifié pour écrire ce " manuel ", (bien plutôt une " somme ") que le savant auteur de la belle histoire de la notation mesurée au moyen âge [1], notre éminent collègue M. Joh. Wolf.

[1] *Geschichte der Mensuralnotation von* 1250-1460, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902.

Le nouveau livre de M. Joh. Wolf est fort habilement fait : spécialiste de la notation mesurée telle qu'elle se forma vers la fin du XIIIe siècle, l'auteur, pour les autres formes de la notation, a fait appel aux principaux spécialistes, tels que les Bénédictins et M. Peter Wagner pour l'art neumatique, Aubry et Beck pour l'interprétation " modale " des chants des trouvères et des troubadours, M. Ludwig pour les *organa* des XIIe-XIIIe siècles, Ruelle pour les chants gnosticomagiques. etc. En somme, M. Joh. Wolf a faites siennes la documentation et les conclusions de tous ces érudits, chacun selon sa partie.

Ce livre est divisé en quatre sections : I, notations alphabétiques de l'antiquité et du moyen-âge latin ; II, notations par accents : ekphonétique, byzantine, notation grecque moderne, ancienne notation russe, neumes latins, que l'auteur suit jusque dans leurs dérivés des XVIe et XVIIe siècles, y compris les livres anglicans et luthériens allemands ; III, notation des trouvères et des troubadours, " ars antiqua ", et notations italiennes ; IV, l' " ars nova " jusqu'à ses dérivé dans l'écriture des maîtres du XVIe siècle. C'est dire combien l'ouvrage est complet.

Il est presque trop complet : je veux dire que l'auteur a presque trop étendu la matière qu'il a traitée. Certes, M. Joh. Wolf est un maître ès-notations mesurées ; la première partie de son livre, jusqu'au deuxième chapitre de la seconde section, renferme d'excellentes pages, et, depuis ce chapitre jusqu'à la fin, on ne saurait mieux faire : toute cette seconde partie du livre est parfaite. Mais, par cela seul que l'auteur, en son début, a surtout eu recours aux lumières d'autres spécialistes, il y a là quelques inégalités et quelques lacunes. Comment notre savant confrère, en adoptant, avec juste raison, l'interprétation des Bénédictins pour la lecture de la notation latine [1], en suivant avec les réserves nécessaires, le système Becq-Aubry pour les chants de troubadours et de trouvères, comment dis-je, a-t-il penché vers H. Riemann et Paul Runge pour la lecture des manuscrits allemands [2], écrits suivant les mêmes systèmes de notation, et ayant suivi les mêmes développements ? Il y a là, évidemment, une contradiction regrettable.

Certaines transcriptions données dans la première partie de l'ouvrage, depuis le chant grec de la p. 25, (où il devrait y avoir des mesures irrationnelles à 7/8) jusqu'à *l'organum* de la p. 229, où je n'adopterais point les traductions de la *plica* telle que l'entend l'auteur, [3] souffrent de ces contradictions. Il est très regrettable aussi de ne pas avoir utilisé, en ce qui concerne la notation grecque, tous les travaux de Gevaert, tels que son édition des *Problèmes musicaux* d'Aristote, où le savant belge corrige certaines affirmations trop absolues de son *Histoire de la musique dans l'antiquité*, dont plusieurs passages ont vieilli. Deux lacunes aussi : dans le chapitre consacré aux notations par accents, on est surpris de ne rien trouver sur la notation hébraïque, [4] et, dans celui qui traite des débuts de la diastématie, de ne point voir figurer la notation aquitaine, où déjà, (lorsqu'ailleurs on employait les neumes-accents), au IXe siècle, les signes musicaux sont superposés, suivant le principe d'où sortit plus tard la portée. Je dirai aussi que les références données par Joh. Thibaut sont parfois sujettes à caution ; — et j'aurais placé tout ce qui concerne les ligatures et les modes de l'"ars antiqua" avant les œuvres

[1] Que M. Joh. Wolf me permette de lui indiquer qu'on ne cite plus le *Liber Gradualis* de Solesmes de 1883, depuis qu'il a eu une seconde édition améliorée en 1895, et une refonte complète dans l'édition Vaticane, en 1908..

[2] L'ouvrage de Joh. Wolf renferme un chapitre des plus intéressants sur la notation des manuscrits en langue allemande, du XIIe au XVIe siècle.

[3] Et où je n'adopterais point, avec autant d'absolu, les règles de la *musica ficta* ; un " tenor " aussi connu que *Regnat* ne souffre point de Fa ♯ (voir mon étude faite en collaboration avec Aubry sur *les Tenors latins du ms. de Montpellier*, (Paris, Champion).

[4] Puis-je ici renvoyer à mes *Origines du chant romain*, (Paris 1907), où j'ai publié pour la première fois les plus anciennes transcriptions musicales connues des signes hébraïques.

des poètes musiciens. Les troubadours et les trouvères ne faisaient encore que balbutier, quand les *organistæ* de la cathédrale de Paris échafaudaient déjà leurs compositions en " triple " et en " quadruple ". Enfin, Walter Odington fut un contemporain de Philippe de Vitry, ce qui change entièrement les conclusions à tirer de ses œuvres.

Qu'on me pardonne d'entrer en ces détails : l'œuvre de M. Wolf est de celles qni ne souffrent point la médiocrité. *Qui bene amat*, dit le proverbe, *bene castigat* : je suis de ceux-là, et serais heureux, pour ma part, de voir ce livre intéressant tenir compte de mes critiques, en une prochaine " seconde édition ".

AMÉDÉE GASTOUÉ.

STUDIEN zur Musikwissenschaft. Beihefte des Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich, unter der Leitung von Guido ADLER. (Lpz., Breitkopf, et Wien, Artaria, 1913, in-4° de 303 pp.)

Les Denkmaeler autrichiens et leur chef éminent le Prof. Adler, ayant remarqué qu'il était assez difficile de concilier les exigences d'une publication de textes musicaux, avec les études historiques dont ces textes provoquent et nécessitent l'apparition, ont décidé de grouper à part les monographies qui dépassaient la mesure de simples introductions.

Nous avons ici le premier volume de ces *Etudes*. Il contient quatre articles, un peu dans le genre de notre " Année Musicale ". L'un de Wellesz sur *Cavalli*, l'autre de Neuhaus sur *A. Draghi*, le troisième de Kurth sur les opéras de jeunesse de *Gluck*, et enfin quelques documents d'archive présentés par le Dr Koczirz. On le voit, une certaine unité de plan règne dans ce volume, au rebours de la variété contrastante qu'on s'efforce chez nous d'obtenir dans ces sortes d'ouvrages. C'est qu'il s'agit ici de ce que nous n'avons pas encore en France le courage de présenter ouvertement, une publication savante, non musicale, mais musicologique.

Cavalli, Draghi et Gluck jeune forment 150 ans d'histoire de l'opéra italo-viennois de 1640 à 1760 environ. Il ne manque à cette suite qu'un chainon, qui pourrait être Caldara, au début du XVIIIe siècle. Réunies, ces trois études nous permettent une vue d'ensemble de l'évolution de la musique dramatique, à l'Est de l'Europe, depuis la fin de Monteverde jusqu'à la révolution gluckiste. Elles nous montrent, toutes trois, le partage de plus en plus conscient des éléments lyriques et des éléments dramatiques dans l'opéra. Tandis que l'action se confine dans un récit tout-à-fait *secco*, l'expression des sentiments se localise et se condense dans les airs. Pour obtenir la spécialisation de ces deux éléments le *drama per musica*, dès Monteverde déjà, cherche à se simplifier, à atteindre ce minimum qui servira de point de départ au style nouveau. De là, cette différence qui sépare l'*Incoronazione* de l'*Orfeo*, et qui nous surprend chez un homme aussi riche d'imagination que Monteverde. Cavalli, élève direct de ce dernier, est franchement un minimiste. Draghi (1635-1700) étoffe déjà plus, et sa naturelle disposition à traiter des sujets bouffes en fait un prédécesseur charmant de Pergolèse. Quant à Gluck, tout jeune encore, il est à la hauteur de son temps, et M. Kurth cite des airs d'Artamène (1743) d'Ipermnestre (1744) et d'Antigone (1756) qui conviendraient admirablement au répertoire d'un grand mariage parisien. C'est vocal, onctueux, développé avec sûreté. On n'a pas fait mieux depuis.

MM. Neuhaus, Kurth et Koczirz se montrent ici bons et solides historiens. M. Wellesz fait preuve d'une subtile et personnelle esthétique, qui apparaît rarement à travers la stricte méthode de la musicologie d'Outre-Rhin. Les perpétuelles comparaisons qu'il cherche à établir avec les arts voisins du nôtre, et entre les différents pays d'Europe, la recherche des causes et la poursuite des idées générales, enfin le souci de ne pas se limiter à la présentation

des documents bruts, tout nous engage à prédire à notre collègue une carrière brillante. Hardie, soutenable cependant, me semble la thèse suivante : " la musique en France a toujours eu pour but d'offrir à la sensibilité l'image tranquille de la nature extérieure, bien plutôt que d'exprimer vivement des états d'âme. L'élan particulier au Français, manque justement à sa musique naturelle. C'est pourquoi les romantiques français en musique doivent être considérés comme des imitateurs de l'école allemande ; et pourquoi aussi les modernes les désavouent, en prêchant un retour à Rameau, c'est-à-dire à la tradition de la musique objective... " Que vont dire les graves critiques, apôtres de l'accent dramatique de Rameau ?

Ceci encore me paraît à retenir : " Une sorte d'optimisme, écrit Wellesz, s'est introduit dans l'histoire et nous pousse à considérer le présent comme en continuel progrès sur le passé. Nous nous accoutumons à accorder la valeur de points culminants aux périodes, dont les tendances artistiques se rapprochent des nôtres, et nous parlons de moments de décadence pour les autres. Prenons garde ! Dans la peinture, où le sentiment historique est beaucoup plus développé qu'en musique, il arrive qu'une école ancienne décriée, considérée comme barbare et décadente (Cimabue), se trouve étudiée, comprise et remise en honneur par une école moderne (les préraphaélites), et tout aussitôt sa valeur nous apparaît. Il en sera de même chez nous. Par exemple, le prince de Venose, pour qui Ambros n'eut pas assez de dédain, devient, sous l'empire de notre chromatisme récent, une sorte de personnage, qui va prendre son rang... Il faut considérer les faits comme des données de la nature, sans nous demander perpétuellement quel fut leur droit à l'existence... " Voilà un langage nouveau, et qui fait honneur à l'histoire de la musique.

CH. L.

REINACH (Théodore). — *Tibia.* (S. l. n. d., in-fol. de 37 pp. Extrait du Dictionnaire des Antiquités.)

Le ronflement bruyant, criard et orgiaque de l'*aulos* grec, la *tibia* romaine, domina toute la musique antique, depuis le cinquième siècle avant notre ère, jusqu'à l'aurore des temps modernes, laissant dans les textes, et sur les monuments les plus variés, des témoignages nombreux de sa glorieuse destinée. Cet *aulos* était, non pas une flûte comme on nous l'enseigne négligemment dans les classes, mais un instrument de perce cylindrique, avec ou sans pavillon, et pourvu d'une anche double, c'est-à-dire une sorte de *clarinette-hautbois*, dont les variétés, au cours de ces mille ans, se multiplièrent, en passant de la Phrygie à l'Italie et de la civilisation étrusque à celle d'Alexandrie.

M. Reinach consacre à cette illustre famille de nos instruments occidentaux une monographie dont la précision, la prudente réserve archéologique et l'extraordinaire érudition peuvent être données en modèle à tous les historiens de la musique. Le nombre de textes grecs et latins réunis dans les notes qui forment l'appareil critique de cette étude, est vraiment impressionnant. Et non moins remarquable est la clarté avec laquelle l'auteur a su condenser en quarante pages les résultats de ses vastes recherches, et les conclusions d'une enquête aussi adroitement menée à travers le dédale des auteurs anciens et modernes. Je ne regrette qu'une chose, c'est que les nécessités d'un dictionnaire aient limité la place et le nombre des reproductions accordés à l'auteur. Nous aurions pu avoir certainement un joli volume in-12° de 250 pages avec des photographies directes, remplaçant les dessins toujours moins saisissants ; et c'eût été un livre définitif.

Car, l'instrument, son origine, sa facture dans tous ses détails, son histoire, sa technique, son rôle musical, social, artistique — tout est nettement présenté dans cet ouvrage fonda-

mental, qui évoque devant nous dix siècles de culture greco-romaine. Nous pouvons constater une fois de plus combien la littérature des anciens est inséparable de la musicalité, avec laquelle elle est apparue et s'est développée. Chez les latins eux-mêmes (c'est tout dire lorsqu'il s'agit d'art !) le *tibicen* resta longtemps indispensable. Comment peut-il se faire que précisément cet élément sonore soit le seul qui ait disparu avec le monde ancien qu'il faisait vibrer, et que nous n'ayons plus, de cet art bruissant, chantant, modulant sans cesse, que la lettre morte, dont la prononciation même nous échappe ? Tout au moins des recherches parallèles à la philologie, comme celles dont il s'agit ici, aideront-elles notre imagination à s'approcher de l'antiquité autrement que par la triste grammaire et par la morne syntaxe verbale, et à deviner, derrière le sens des textes, la réalité vivante et sensible de leurs sonorités défuntes. J. E.

DAURIAC (Lionel). — *Meyerbeer.* (Collection Alcan, 1913, in-12° de 216 pp. 3 fr. 50.)

Tâche délicate d'écrire un livre de vulgarisation sur l'auteur des *Huguenots !* Une vie sans relief, prosaïque, de labeur patient et de succès lentement préparé offre au biographe un curriculum vitae assez bourgeois. Quant aux œuvres, encore d'actualité (en province), elles ont du mal à entrer définitivement dans l'histoire ; d'où un perpétuel flottement dans le point de vue de celui qui veut les apprécier. M. Dauriac a parfaitement compris cette situation fausse ; d'une main il polémise, et de l'autre il situe, si j'ose dire. Avec cette merveilleuse souplesse d'idées et de style que nous lui connaissons, il donne ou refuse, il abandonne ou dénie à Meyerbeer telle qualité, tel défaut ; il nous montre sans cesse des facettes nouvelles de son héros et de ses œuvres. De cette critique kaléïdoscopique nous emportons une impression qui ne doit pas être éloignée de la réalité, la musique de Meyerbeer devant sans doute rester le type de l'art composite, et comme la tour de Babel de notre opéra. Un livre bien français, de fine psychologie et de délicate intuition.

BREITKOPF ET HAERTEL. — *Das Musikbuch.* (Breitkopf, 1913, in-8° de 390 pp.)

Ce livre est un catalogue méthodique et richement présenté de la littérature, c'est à dire des ouvrages *sur* la musique, édités par la séculaire et puissante maison de Leipzig. Une jolie typographie, en deux couleurs, des portraits et photographies, des facsimilés d'autographes, rendent attrayant cet instrument de librairie et de diffusion, dont l'exemple devrait bien tenter un de nos grands éditeurs parisiens.

GUTMANSTHAL (N. de). — *Souvenirs de Liszt.* (Breitkopf, 1913, in-12° de 69 pp. Mk. 2.)

Le père de l'auteur fut consul d'Autriche à Odessa, et, en cette qualité fit connaissance de Liszt en 1847, au moment même où le futur abbé retrouvait Caroline de Wittgenstein, entrevue déjà à Kiew. Le grand pianiste, au cours des années suivantes eut occasion d'échanger quelques lettres avec M. de Gutmansthal, dignes d'intérêt, pleines de verve et de charme, et fort agréables à lire. Elles ajouteront au bagage épistolaire de cet homme considérable.

DUSSAUZE (Henri). — " *Captain* " *Cooke and his choir boys* (S. l. u. d., in-8° de 124 pp.)

Quelle singulière fortune que celle de cet ouvrage, thèse de doctorat ès-lettres soutenue en Sorbonne, qui nous revient sous la forme d'un petit volume anglais dépourvu de toute

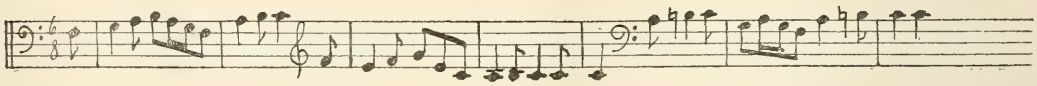
indication d'éditeur et modestement intitulé "*A contribution to the history of secular music in England.*" La période étudiée ici, le milieu du XVIIe siècle pour n'être pas aussi originale que celle des Virginalistes Elisabethéens ne manque cependant pas d'intérêt, ni de fécondité ; c'est une de ces terres promises, où la musicologie trouvera encore à glaner plus d'une fois. On pourrait reprocher à M. Dussauze de s'être limité un peu trop rigoureusement à son sujet. Nous ne demandons pas mieux que de nous intéresser au Captain et à ses Choir Boys, mais quelques mots sur l'état général de la musique anglaise avant leur venue eussent été ici bien à leur place. Et de plus, certains aperçus sur les origines de la Sonate — fort intéressants par eux-mêmes — l'eussent été encore davantage, étayés par quelques rapprochements et quelques points de comparaison ; les mêmes problèmes ne se sont-ils pas posés pour la France, pour l'Allemagne et pour l'Italie ? certaines questions d'art sont forcément internationales. Il faut néanmoins saluer comme l'indice d'une largeur d'esprit certaine l'intérêt qui nous porte depuis peu vers l'art anglais et vers tout ce qui s'y rattache. Nous avons été trop longtemps enclins à condamner en bloc toute musique ayant résonné de l'autre côté du détroit. Il n'est jamais trop tard pour devenir plus équitable.

J. K.

DENKMAELER DER TONKUNST in Oesterreich, Bd. 40 et 41 (Wien Artaria 2 vol. in-fol.)

Le premier de ces volumes contient la partie IV de l'*Opus Musicum* de Jacob Handl (Gallus), paru en 1587, publié ici par MM. Bezecny et Mantuani avec une courte introduction, et un soin qui me paraît louable. Malheureusement des œuvres aussi polyphoniques, écrites souvent à plusieurs chœurs, et sans réduction de clavier aucune ne sont pas accessibles à un public très nombreux.

Le second volume confié à M. H. Rietsch, présente un manuscrit de *Minnesaenger*, en facsimilé et transcription, également avec quelques mots de révision. Il y a là de jolies mélodies comme celle-ci :



GRATTAN FLOOD. — *The Dublin Society for the support of decayed musician.* (Reprinted from the Journal of the Royal Society of antiquaries of Ireland.)

Ces quelques pages nous apportent des documents d'archive sur une société de prévoyance, formée à Dublin pour les musiciens au XVIIIe siècle.

LIVRES REÇUS

— BARZUN. — *Poème et drame* (Paris, Figuière et Cie, 1913, in-8° de 58 pp.)

— GREEN. — *Some aspects of chinese music.* (London. Reeves, 1913, in-12° de 150 pp. 2 s.)

— CLOSSON. — *Notes sur la chanson populaire en Belgique* (Bruxelles, Schott. 1913 in-8° de 84 pp. Fr. 1.50)

— HILDEBRANDT (Merrick). — *Ce que doit savoir un violoniste* (Genéve, 29 quai des Bergues, 1913, in-12° de 16 pp.)

— CHENNEVIÈRE (Daniel). — *Claude Debussy et son œuvre* (Paris, Durand, 1913, in-de 48 pp. Fr. 2)

— EMMANUEL (Maurice). — *Traité de l'accompagnement modal des psaumes.* (Lyon Janin frères, 1913, in-4° de 210 pp. Fr. 6)

— ORTIZ (Diego). — *Tratado de glosas sobre clausulas... Roma* 1553. Herausgegeben von Max SCHNEIDER. Veroeffentlichungen der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft. (Berlin, Liepmannssohn, 1913, in-8° obl. de 136 pp.)

— SPRINGER (Herman). — *Das Partituraautograph von G. Scarlatti's bisher verschollener Clemenzia di Tito.* (Berlin, Breslauer, 1913, in-4° de 16 pp.)

— MASSON (Paul-Marie). — *Chants de Carnaval Florentins*, de l'époque de Laurent le Magnifique. (Bibliothèque de l'Institut français de Florence. Paris M. Senart et Cie, 1913, in-fol. de 106 pp. Fr. 6)

— GASTOUÉ (Amédée). — *Variation sur la Musique d'église.* (Paris, Editions de la Schola Cantorum, 1913, in-4° de 108 pp. Fr. 1.50)

— GREGORY (Julia). — *Catalogue of early books on music.* Library of Congress. (Washington. Governement printing office, 1913, in-4° de 312 pp.)

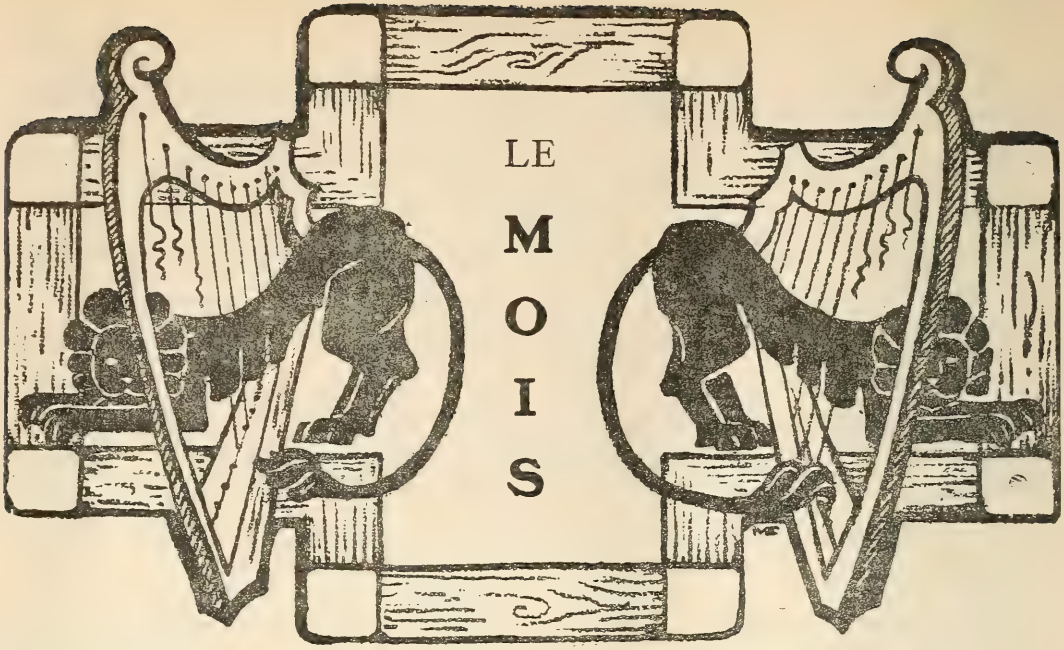
— LACH (Robert). — *Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopoïe.* (Lpz. Kahnt Nachfolger, 1913, in-4° de 735 pp.+98 pp. de musique. Mk. 22.)

— DEUTSCHE MUSIKBUECHEREI. — (Regensburg, Gustav Bosse. Collection de volumes in-12°.) Bd. I, FRANKENSTEIN, *A. Seidl.* — Bd. II, A. SEIDL, *Hellerauer Schulfeste.* — Bd. III, B. MARX, *Wege zu Beethoven.* — Bd. IV, A. WEWELER, *Ave Musikai.* — Bd. V, A. SEIDL, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst.* — Bd. VI, A. LORTZING, *Gesammelte Briefe.* — Bd. VII, A. SEIDL, *Festschrift.*

— PETIT (ALBERT). — *La fonction vocale et l'art du chant.* (Paris, 2 rue Blanche, 1913, in-4° de 265 pp., fr. 8.)

— THOMAS-SAN-GALLI (W. A.). — *Mona Lisa.* (Jena, Costenoble 1913, in-12° de 197 pp. Mk 2,25.)

JEANNIN (Dom J.). — *Le chant liturgique syrien.* (Paris. Extrait du Journal Asiatique. 1912 in-8° de 132 pp.)



Les Théâtres

LES TROIS MASQUES

On nous avait dit : " C'est du théâtre ! " et cette formule magique nous avait fait entrevoir toute une série de phénomènes aussi mathématiquement réglés que le cours des astres et l'heure des marées. " C'est du théâtre ; c'est du bon théâtre "... on sait ce que signifient ces certificats. " C'est du théâtre " veut dire qu'il y aura dans le livret une succession d'événements saisissants, une action attachante, des épisodes adroitement enchaînés, des pages illustrées rapidement tournées, du mouvement, de l'action directe, des coups de couteau, de fusil ou de bâton, du sang, de la volupté et de la mort. " C'est du théâtre "... voilà qui excuse d'avance toutes les inélégances de langage, toutes les imperfections de l'écriture, les incorrections, les fautes de français et les maladresses de style ; voilà qui permet aussi au compositeur de faire bon marché des scrupules techniques, de négliger son harmonie, de se contenter de la première idée mélodique venue pourvu qu'elle ait de l'accent, de renoncer au travail des développements, de simplifier son orchestration et de briser toute entrave esthétique.

N'allez pas objecter qu'il n'y a peut-être pas qu'une seule espèce de " théâtre " et qu'on peut fonder une œuvre parfaitement scénique sur un lyrisme moins frénétique, sur de l'émotion, sur de la poésie, sur de la tendresse, sur de la psychologie, du mystère, de l'au-delà, d'immobiles conflits intérieurs... on vous rirait au nez sans daigner vous honorer d'une réponse. N'allez pas faire observer que " Pelléas " qui, paraît-il, ne peut pas prétendre au titre d'œuvre théâtrale, tient assez solidement le plateau alors que " Sanga " qui est " le théâtre " même, a

cessé de fréquenter celui de l'Opéra-Comique, on se contenterait de hausser les épaules.

Faire " du théâtre " est une expression consacrée qui veut dire faire du vérisme. Il suffit de s'entendre sur le sens des mots en matière d'art pour mettre tout le monde d'accord.

MM. Charles Méré et Isidore de Lara ont eu, l'un et l'autre, l'intention bien arrêtée de faire œuvre théâtrale en donnant à l'acte angoissant des " Trois Masques " représenté avec tant de succès, sans musique, il y a cinq ans, les caractères et les dimensions d'un drame lyrique. On était donc en droit de s'attendre à la série des catastrophes prévues par les conventions internationales qui régissent ce genre de travaux. En réalité nous fumes favorisés d'une surprise.

D'abord, le drame de Charles Méré, atteint à l'intérêt sans dérouler le peloton de ficelles dramatiques dont l'entrelacement immuable, cent fois observé avec résignation par les spectateurs avertis n'a qu'une solidité toute conventionnelle. Certes, la dilatation démesurée qu'à dû subir son action si nerveusement ramassée sur elle-même pour donner au musicien les moyens de parfaire deux cent cinquante pages de partition de piano, fut pour le scénario primitif une douloureuse épreuve, mais le résultat obtenu passe tout espoir. Ces quatre actes — sauf le dernier que le musicien a terriblement alourdi — demeurent captivants et riches d'atmosphère. Mises en action par M. Durec avec une remarquable intelligence, certaines scènes constituent d'inoubliables visions.

Mais la grande surprise nous vint de la partition. M. Isidore de Lara a réalisé de si notables progrès sur ses œuvres précédentes qu'on ose à peine les noter de peur de commettre une impertinence ! Comme il y a loin de l'écriture des " Trois Masques " à celle de " Solea " ou de " Messaline " ! Sans doute, pour taquiner les musiciens modernes qu'il ne chérit pas d'une tendresse immodérée, si l'on en croit ses biographes, il continue à prendre avec l'orthographe musicale des libertés un peu méprisantes, sans doute il traite assez cavalièrement les traités d'harmonie et ne tient aucun compte des relations diplomatiques en usage entre les quintes et les octaves, mais ces incartades qui, pour lui, étaient autrefois la règle, sont aujourd'hui l'exception et nous trouvons à chaque pas des coquetteries d'écriture absolument imprévues. Voici des appogiatures expressivement interprêtées, voici une adroite utilisation de la gamme mineure sans altération du sixième degré, voici des accords chromatiquement déduits, voici des imitations, voici de la romance bien taillée en pleine musique italienne, bien coupée, bien " balancée " comme disent les connaisseurs. Voici enfin justifiée par trois ou quatre mélodies solidement " envoyées ", cette ambition, jusqu'ici mystérieuse, de l'auteur de Sanga, d'être un champion de l'art vocal et du bel canto. Assurément cet idéal n'est pas celui de tous nos contemporains et n'est, en tous cas, pas le mien ! Mais notre devoir n'est-il pas de proclamer le résultat complet des courses, quel que soit l'emplacement du poteau d'arrivée ? Dans le grand-prix international du vérisme j'ai noté dernièrement le peu de confiance que m'inspirait un favori, je m'empresse de déclarer aujourd'hui qu'il faut compter avec un outsider. La critique n'a pas d'autre rôle. Au public de choisir avec soin le guichet du pari-mutuel où il portera ses enjeux !

Emile Vuillermoz.

CONCERTS COLONNE — SOCIÉTÉ DES NOUVEAUX CONCERTS

Lorsque le rideau des brouillards d'Octobre est retombé sur le dernier acte de la féerie automnale, lorsque les machinistes du théâtre de la Nature ont remisé au " lointain " les portants et les toiles de fond couleur de rouille de l'apothéose finale, les sociétés de concerts s'empressent de planter leur décor musical et de faire la " mise en état " symphonique pour leur réouverture annuelle.

Il faut bien l'avouer, ceci ne tue pas cela et le second spectacle ne vaut pas le premier. Mais, que voulez-vous, il faut bien faire quelque chose pour les milliers de braves gens qui demandent à toucher, le dimanche, sous la forme d'une petite somme d'idéal, le prix d'une semaine de labeur. Reconnaissons, en passant, qu'ils savent, à cet égard, se contenter d'un salaire de famine.

Au fond, nos peintres symphonistes n'accordent pas une attention assez fervente à la beauté des saisons. Ils étudient la nature dans des ouvrages où elle revêt un aspect désagréablement artificiel, où les rochers sont en carton et les feuillages, en gaze peinte. Or, la musique est précisément l'art qui est le plus près de la nature, celui qui lui tend le piège le plus subtil. Malgré leurs prétentions de traducteurs-assermentés, les peintres et les sculpteurs ne peuvent nous donner de la beauté de l'univers qu'une interprétation assez libre et toujours fragmentaire. Ils ne saisissent et ne fixent qu'un seul de ses aspects, un seul de ses instants : seuls, les musiciens ont le privilège de capter toute la poésie de la nuit et du jour, de la terre et du ciel, d'en reconstituer l'atmosphère et d'en rythmer l'immense palpitation. Nous savons que c'est un privilège dont ils n'abusent pas. Il est rare que la nature leur arrache un de ces cris sincères d'amants qui font le charme de certaines pages du *Freyschütz* ; le plus souvent leur passion s'accommode d'une végétation que la littérature a desséchée entre les

feuillets de ses livres : Berlioz s'en contenta toute sa vie. Son génie trouva d'âpres délices à promener sa nostalgie dans un magasin de fleurs artificielles.

La musique de notre époque sut échapper à ce travers romantique de la vision littéraire mais elle a d'autres faiblesses. On a pu noter, en ces dernières années, son indulgence particulière pour la rigueur mécanique de certains agencements de paysages. Il n'est évidemment pas indispensable de revenir à la naïve esthétique de Jean-Jacques Rousseau mais, tout de même, le passé nous donne quelques spirituelles leçons. Nous avons besoin de méditer l'exemple que nous proposent certaines petites pièces de clavecin de Couperin ; elles sont d'adorables modèles d'une grâce et d'un naturel que nous ne connaissons plus. Rien ne peut faire oublier le parfum sournoisement voluptueux, la fine perversité inavouée qui rôdent innocemment autour des *Barricades mystérieuses....*

Avouons-le franchement, l'art de s'exprimer symphoniquement est de ceux qui ne s'apprennent pas. Aucun Conservatoire, aucune Schola n'en détient le secret. Le théâtre offre des ressources heureuses de gestes, de cris, de mouvements qui viennent au secours du musicien embarrassé mais la musique pure ne met aucune bonne volonté à le tirer d'affaire. Il faut avoir en soi le don d'évocation ou renoncer immédiatement à la lutte. Et puis, d'où vient la musique symphonique de notre pays ? Quelle est l'hérédité qui nous guide vers ce mode d'expression ?... Nos musiciens se sont inspirés d'abord des poèmes de Liszt, puis de ceux de Richard Strauss avec une grande docilité. Notez, d'ailleurs, que toutes leurs tentatives d'émancipation ont été sévèrement réprimées. Chaque fois qu'ils voulurent s'affranchir de cette tradition, ils furent rappelés à l'ordre. On les accabla sous le poids de sublimes exemples. Beethoven — à qui l'on devrait bien permettre de prendre, en matière de critique, un repos bien gagné — Beethoven fut appelé à la rescousse. Des juges sévères prononcèrent de terribles sentences, au nom des règles classiques de la construction dont ils ignorent le mécanisme le plus élémentaire. Savent-ils que personne ne poussa plus loin que Bach, l'un de leurs législateurs, la liberté et la fantaisie de l'écriture et de la forme ?

Pourquoi, de plus, ne veulent-ils pas comprendre que ce ne serait vraiment pas la peine d'avoir tant de siècles de musique derrière nous, d'avoir bénéficié de ce magnifique héritage intellectuel et de chercher puérilement à récrire l'histoire. Notre devoir n'est-il pas, au contraire, de trouver la formule symphonique qu'exige notre époque, celle qu'appellent les progrès, les audaces et les victoires modernes ? Le siècle des aéroplanes a droit à sa musique. Qu'on ne laisse pas les défenseurs de notre art s'immobiliser au dernier rang de l'armée des chercheurs ; qu'ils ne soient pas distancés par le génie des mécaniciens.

La musique dramatique est directement intéressée à cette transformation des mœurs symphoniques. Son sort est lié à celui de la musique pure. Si elle souffre aujourd'hui c'est parcequ'elle a mal interprété l'idéal wagnérien et a voulu en tirer une formule inacceptable pour notre race. Wagner n'est pas un bon professeur de français.

Epurons notre musique. Appliquons nous à la décongestionner. Cherchons à obtenir une musique plus nue. Gardons nous de laisser étouffer l'émotion sous l'amoncellement des motifs et des dessins superposés : comment en rendrions nous la fleur ou la force en conservant la

préoccupation de tous ces détails d'écriture, en maintenant une impossible discipline dans la meute grouillante des petits thèmes qui se bousculent et se chevauchent pour mordre aux jambes le pauvre sentiment qui cherche bientôt son salut dans la fuite !... En règle générale, toutes les fois, qu'en art, on pense à compliquer une forme ou un sentiment, c'est qu'on ne sait pas ce qu'on veut dire.

Mais il faut surtout nous convaincre que nos compatriotes n'aiment pas la musique. Les compositeurs ne se sentent pas encouragés à livrer des batailles et à chercher du nouveau. On n'aime pas la musique en France : si vous en doutez écoutez seulement sur quel ton en parlent les critiques ! Comme on voit bien qu'ils n'ont pas de tendresse pour elle ! Ils semblent toujours assouvir sur l'infortunée une obscure rancune, une vieille haine tenace. Ce sentiment n'est pas spécial à notre époque. De tout temps la beauté a été ressentie par certains comme une secrète insulte. Ils éprouvent instinctivement le besoin d'en tirer vengeance en abaissant l'idéal qui les humilie. Qu'il y a loin de cet état d'âme haineux à la juste sévérité d'un Sainte-Beuve, qui, lui, aimait la littérature ou d'un Baudelaire qui fut, en même temps qu'un merveilleux artiste, un critique d'une compréhension unique.

Il nous reste pourtant un moyen de faire revivre le goût de la musique symphonique parmi nos contemporains : appliquons à la musique pure le traitement du cinématographe. C'est le film — le film d'Ariane — qui nous permettra de sortir de cet inquiétant labyrinthe. MM. Léon Moreau et Henry Février viennent d'en fournir la preuve avec le plus grand succès. Les innombrables auditeurs qui s'ennuient à l'audition de la *Passion* de Bach, et même de la *Messe en ré*, retrouveraient toute leur attention et toute leur émotion si l'écran prenait en pitié leur détresse. On pourrait même y ajouter la cinématographie des instants par lesquels a passé l'auteur au moment de la composition de son œuvre...

Que de malentendus seraient ainsi évités ! Le spectateur n'est pas toujours responsable de ses erreurs ! Il ne peut pas toujours préparer son audition comme une thèse ; la vie normale d'un citoyen n'est pas spécialement favorable à la suggestion des émotions esthétiques. L'auteur ne serait plus trahi, nous serions débarrassés des fausses interprétations, nous connaîtrions enfin avec certitude la vérité, la vérité, la vérité !...

Malheureusement nous sommes trop respectueux de nos habitudes, nous ne renoncerons pas volontiers à nos façons traditionnelles de nous ennuyer et nous imiterons toujours les mêmes choses...

Ah ! quel dommage que Mozart ne soit pas français... on l'imiterait davantage.

Notes sur les Concerts

Nous n'avons pas pu suivre les deux premiers Concerts Colonne parce qu'il est convenable, en ce moment, d'avoir la grippe. D'ailleurs, aucune nouveauté ne figurait au programme. L'honorable Association a pris le départ à une allure de train-omnibus : ne pourrait-on pas lui faire contracter l'habitude de brûler quelques stations ?

* * *

Il a bien fallu pourtant que nous assistions, au Théâtre des Champs-Elysées, aux deux soirées d'inauguration de la Société des Nouveaux Concerts. De ces débuts nous emportons l'impression qu'il est difficile d'obtenir une exécution plus rapprochée de la perfection que celle qui nous fut offerte par cette jeune Société. Nous avions déjà rendu hommage au talent de son chef D. E. Inghelbrecht ; ses efforts ont enfin reçu leur récompense : il a maintenant l'orchestre qu'il mérite.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

A Monsieur Vincent d'Indy

Mon cher ami,

Au moment de monter en chemin de fer vous m'avez écrit " Voulez-vous me rendre le service d'entendre *pour moi* les Concerts Lamoureux pendant mon absence ?... " [1] puis vous êtes parti sans me laisser d'adresse.

Qui ne dit mot consent ! — le silence lui fût-il imposé par la force des choses.

J'ai donc consulté le très précis calendrier du Père Ubu, et j'ai vu que parmi les *fêtes mobiles* de saints plus ou moins fantaisistes, St Esturgeon ou Ste Carpe près de St Polycarpe, une solennité demeure immuable : 2d dimanche d'octobre, réouverture des Concerts Lamoureux.

Votre désir en ayant fait pour moi une *fête d'obligation*, le 12 octobre je me suis rendu au temple où elle est célébrée, salle Gaveau.

J'y ai trouvé un concert hors série, un concert exceptionnel.... N'en inférez pas que le programme méritât ce nom. Si je faisais rôle de critique je crois même que l'occasion se présenterait ici de placer un couplet sur le rajeunissement nécessaire des programmes.

Mais je ne suis pas et ne veux pas être critique. Je n'ignore pas, en outre, qu'il pourrait, et non sans raison, m'être répondu : si certaines générations sont saturées de Beethoven, de Wagner, de Franck ou de St Saëns, il est des " générations montantes " qui, à leur tour, ont " droit à cette beauté. "

Je n'insiste donc pas, mais vous dis en toute simplicité que je fais partie à certains égards de la génération saturée.

Ne croyez pas cependant que je vais me plaindre d'avoir, une fois de plus, entendu la symphonie de Franck. D'abord je l'aime, et puis je l'ai aimée dès que je l'ai connue. Elle

[1] Cette absence sera de courte durée. Dès le prochain numéro, M. Vincent d'Indy reprendra possession de sa rubrique. N'étant pas appelé à s'absenter de Paris cet hiver aussi fréquemment que la saison dernière, l'éminent compositeur se propose même d'honorer notre Revue d'une collaboration particulièrement fidèle, en assurant personnellement toute la critique des Concerts Lamoureux.

n'était pas à la mode alors, et ma vanité de " précurseur " se doit de lui témoigner une publique reconnaissance.

Assurément je ne suis pas le seul qui aie le droit d'arborer cette fierté, nous sommes quelques-uns " comme çà ", mais pas très nombreux.

Vous souvenez-vous de la répétition générale de cette symphonie au Conservatoire ? Un laisser-passer avait été accordé " aux élèves de Monsieur Franck ". A ceux-ci s'étaient joints quelques fervents des *Béatitudes* et du *Quintette*, et tout cela formait un petit groupe qui tenait facilement dans les deux ou trois premiers rangs des fauteuils.

Nous étions émus. Il nous semblait que quelque chose de grand allait naître.

A certains d'entre nous notre maître avait expliqué son œuvre :

" C'est une symphonie classique.

Au début du premier mouvement se trouve une reprise, comme on faisait autrefois pour mieux affirmer les thèmes. Mais elle est dans un autre ton. Ensuite viennent un *andante* et un *scherzo* liés l'un à l'autre. Je les avais voulus de telle sorte que chaque temps de l'*andante* égalant une mesure du *scherzo* celui-ci pût, après développement complet des deux morceaux, se superposer au premier. J'ai réussi mon problème.

Le *Finale*, ainsi que dans la IXe, rappelle tous les thèmes ; mais ils n'apparaissent pas comme des citations, j'en fais quelque chose, ils jouent le rôle d'éléments nouveaux.

Je crois que c'est bien. Je crois que vous serez contents ! "

Certes, nous fûmes contents ! et je ne puis oublier l'exaltation de Chabrier, de qui l'enthousiasme débordant emplissait la petite salle.

Le lendemain il n'y avait plus de laisser-passer. Parmi les abonnés quatre ou cinq d'entre nous seulement purent se glisser. Ils furent presque seuls à applaudir, et cela même au grand scandale de leurs voisins. Je vois encore une vieille dame, toute grave, qui, les yeux fixes, parlant comme *ex cathedra* à toute le monde et à personne, mais en réalité à moi, prononçait " Pourquoi jouer ici cette symphonie ? Quel est ce monsieur Franck ?... un professeur d'harmonium, je crois... "

A la sortie, nous tremblions de trouver le Père Franck attristé par la froideur du public.

Il était radieux ! Il avait entendu sa musique, joie qui lui était rarement accordée ; il lui semblait qu'elle avait plu.... et il comptait qu'elle plairait davantage encore le dimanche suivant, la série B des abonnés ayant, à cette époque, on ne sait pourquoi, la réputation d'être plus " avancée " que la série A. Déjà il se figurait avoir vaincu l'hostilité des chefs d'orchestre et du public, faisait des projets de compositions, songeait à des ouvrages.... qui seraient exécutés, et, instruit par l'expérience se promettait — (Dois-je dire *nous* promettait ?) — d'écrire désormais les cuivres autrement qu'il ne l'avait fait dans le *Finale*.

Le lendemain la presse demeura muette. Un petit journal musical inséra un article injurieux, où Delibes était accusé de s'être gravement compromis par ses applaudissements.

Puis les années passèrent. Franck était mort. Sa symphonie, qu'il entendit une fois seulement en France, découverte comme ses autres œuvres, fit recette.... et prit place au répertoire de toutes les sociétés de concert.

Aujourd'hui certains se plaignent de son retour trop fréquent. Il paraît même que quelques jeunes éprouvent à son égard une telle aversion que son exécution leur cause une véritable souffrance.

Par contre ils auraient décidé d'adresser des témoignages d'affectueuse admiration à Mr St Saëns qui, lui, ne les peut souffrir, et entendent avec *émotion* — (pourquoi ce mot, en cette occasion, prend-il apparence de paradoxe ?...) — sa symphonie en ut mineur.

J'ai peine à croire cependant qu'ils en aiment au même titre l'ingénieux et vivant premier morceau et le somptueux finale, ou le mendelsohnien scherzo et la " belle phrase " de l'adagio.

Quant au public, pour lui aucun doute ne subsiste. Il vibre à tout, acclamant avec la même frénésie Franck, Mr Saint-Saëns, la scène du *Vaisseau fantôme* chantée avec soin par M. Albers, ou un air de Grétry dont les paroles consolantes... pour les vieux messieurs ne lui arrachent même pas un sourire :

Non, ce n'est point une chimère,
Je sens mon front sexagénaire
Encor brûlant de son baiser.

De même il applaudit au second concert la symphonie de Mr Dukas. Et ce fut justice, comme on dit dans les requêtes à fin de révision, bien qu'il n'y ait dans le cas actuel aucun jugement à réformer. M. Dukas en effet, exemple presque unique dans l'histoire de l'art, est un grand musicien qui fut presque immédiatement reconnu pour tel. Cette symphonie, d'allure parfois Beethovénienne à mon avis (le thème du finale ne vous a-t-il jamais fait songer à l'ouverture de Léonore ou au concerto en mi bémol ?) s'affirme tout d'abord, sans qu'il soit besoin d'analyse, solidement construite, avec cette sûreté de forme par où se reconnaissent les œuvres durables. Elle n'est pas cyclique, et cependant son style lui confère un caractère d'unité qui lie étroitement les uns aux autres ses trois morceaux, sans que l'épisode délicieusement mystérieux et comme lointain du second en rompe le fil.

Après cette œuvre déjà classée d'une manière définitive, et hors de la portée des caprices du goût, nous avons entendu en première audition *les Djinns* de M. A. Philip.

Bien qu'il ait mis en musique tout le célèbre poème de Victor Hugo, M. Philip ne lui a guère emprunté que le plan de son morceau : un *crescendo* suivi d'un *diminuendo*. C'est celui des préludes de *Lohengrin* et de *Tristan*. Les formes identiques engendrent parfois des musiques bien différentes !

De l'expression et du rythme des vers il a montré peu de souci, et semble s'être inspiré de ce poème pour en composer un autre, qui est en réalité un poème symphonique. Aussi traite-t-il la voix sans grands égards, oubliant de la protéger contre les clameurs des instruments, ou lui imposant avec une déconcertante régularité, à la fin et aussi au milieu de chaque strophe, de longs et parfois inexplicables silences.

Ces critiques de composition accordées à ma conscience, j'ai plaisir à constater en M. Philip un musicien bien doué, qui ne paraît pas chercher, afin de se créer une originalité,

à imiter celui-ci ou celui-là, et qui, ayant eu peu d'occasions encore de s'entendre, semble déjà familiarisé avec les timbres de l'orchestre.

Son interprète, Mlle Daumas, dont la voix est fort belle, est chanteuse de théâtre, et semble un peu dépaysée au concert.

Quand je vous aurai dit que M. Chevillard, si discret à l'égard de ses œuvres, a fait entendre sa *Ballade symphonique* exécutée pour la première fois il y a treize ans, et que ce morceau clairement pensé et justement instrumenté a reçu un accueil chaleureux — où il aurait tort de ne voir qu'une formule de politesse de la part d'un public qui a de nombreux motifs de lui être reconnaissant — je n'aurai, je crois, rien omis.

Si, en effet, je ne vous ai pas parlé du concerto en mi bémol de Liszt, c'est volontairement, ce concerto faisant partie à coup sûr pour moi des œuvres dont je suis saturé.

Malgré le talent de Mr Borchard, je ne puis, je l'avoue, me résigner à écouter ses octaves, ses trilles, ses tintements de triangle... je m'efforce à penser à autre chose.

Tandis que j'entendais, malgré moi, certain thème à la fois goguenard et vainqueur du finale, je songeais que, à cette minute précise, vous étiez peut-être dans l'église inférieure d'Assise devant les fresques de Simone Martini ou de Giotto — ou bien à Montefaleo devant les Gozzoli — à Cortone devant l'Annonciation de Fra Angelico, ou bien encore au cher couvent de la Verna, parmi les bons et gais moines franciscains et les émouvants souvenirs — vieux de sept siècles ! — du Petit Pauvre d'Assise !....

Je reviens vite rue la Boëtie pour vous affirmer en terminant que l'orchestre Chevillard n'a rien perdu de ses qualités, — que si souvent vous m'avez vantées — et qu'il a fait bénéficier toutes ces œuvres, notamment les symphonies de Franck, de MM. Dukas et St-Saëns, de la précision minutieuse et de la sonorité brillante qui conviennent si bien surtout à la dernière.

Quant à Mozart, dont la symphonie *Jupiter* clôturait le 2^d concert, il a été applaudi tel un ancien jeune méconnu longtemps, et auquel on doit quelque réparation.

Assurément il n'existe guère de musicien et pas de public qui n'aiment Mozart, mais sachez qu'un groupe se forme actuellement qui *fait profession* de l'aimer. Ce n'est pas absolument la même chose.

Il y a de la politique là-dessous. On aime Mozart *contre* Beethoven, comme on aime Mr. St-Saëns *contre* Franck.

P. de Bréville.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Le Musée Heyer a Cologne

BOSTON PUBLIC LIBRARY

J. Heyer fondateur du Musée Instrumental de Cologne

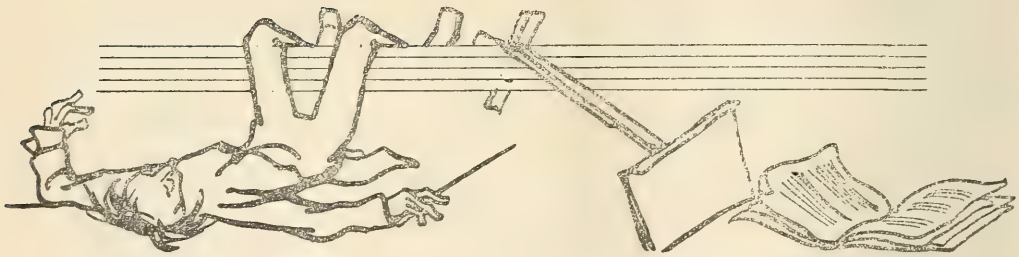
Music-Halls

Les Folies-Bergères hébergent en ce moment deux prodiges. L'un est le jongleur Salerno qui paraît guider les objets dans l'espace par des effluves émanés de toute sa personne, en telle sorte que sans hésitation, d'un mouvement précis et moelleux, cette feuille de papier jetée en l'air retombe en l'enveloppe à peine ouverte, ou cette boule vienne se poser comme un oiseau sur la colonne de queues de billard, qui a son front pour base. L'autre intéressera plus particulièrement les musiciens : c'est un enfant qui joue du xylophone. Son nom cosmopolite, little Roberto, avoue maintes tournées déjà, et on ne lui donnerait guère plus d'une douzaine d'années. Il prend place sans grâce devant son instrument qui a la forme d'un cymbalon ; mais aux premiers sons de l'orchestre, un sourire timide éclaire sa face écrasée de lutteur forain. Il se penche, brandit ses baguettes, et sur l'ouverture de *Guillaume Tell* exécute les plus brillantes gambades ; les sons s'allument, pétillent comme des étincelles électriques, s'enchaînent en longs arpèges, rebondissent en trilles et en batteries de haute fréquence, sur un mouvement qui s'accélère régulièrement et comme un bon moteur s'emballe sans aucun raté. L'orchestre, que bien des théâtres, à Paris même, pourraient envier à ce music-hall, accompagne dans une sonorité douce dont les nuances, loin d'être couvertes, s'éclairent au reflet de ces traits de feu : telle est la vertu des instruments à percussion, que leurs sons peuvent se rapprocher indéfiniment sans se rejoindre, et comme une trame transparente laissent passer les vibrations les plus subtiles. Les Chinois, les Cambodgiens, les Javanais, excellent à entrecroiser ces lignes pointillées qui ne risquent jamais l'empâtement ; leur orchestre impressionniste a pour armature le chœur des cloches, des gongs, des tambours, des pierres, des métaux et des bois sonores ; c'est pourquoi leurs oreilles sont d'abord peu flattées par les filaments macaroniques qui s'étirent de nos violons, par la bouillie bitumineuse de nos basses, ou les épaisses éclaboussures de nos cuivres.

Ce sont là, évidemment, des ressources dont nous ne pouvons nous passer. Mais depuis longtemps nos musiciens sentent le besoin de prévenir l'agglomération des sons : les pizzicati des instruments à cordes, les battements des timbales, les égrénements de la harpe, le martèlement du piano, n'ont pas d'autre objet. Le xylophone a été employé d'abord pour des effets descriptifs, comme dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns où il imite le cliquetis des ossements ; mais c'est sans aucune allusion de ce genre et seulement pour le charme de sa résonance confuse, qu'il intervient, par exemple, dans la nuit embaumée d'*Iberia*. Par malheur, les xylophones d'Europe sont construits avec des bois trop mous et mal préparés : le son est sec et mat. Celui du jeune virtuose ne fait pas exception. L'Asie a le secret de ces lames résistantes qui vibrent comme le cristal. On se souvient peut-être qu'un xylophone a figuré avec honneur dans un concert de la Société musicale indépendante. Il faut croire que nos fabricants d'instruments n'étaient pas dans la salle ce soir-là.

Le ballet de *Montmartre*, qui est aux Folies-Bergères le morceau de résistance, contient des intentions fort jolies que l'exécution trahit en grande partie. L'éternel Pierrot depuis l'antiquité païenne amoureux de Diane, des Muses, des Bacchantes, mais surtout de sa Pierrette, est digne de la fantaisie de son tendre poète, Willette. Quelques siècles plus tard, les jeux dans l'atelier, l'apparition de M. Vautour en un costume parlant, sa lutte avec les Chats noirs, l'effronterie des gamins de Poulbot, la stupide agression de la Vache enragée qui meurt d'avoir léché une peinture, sont encore des idées fort plaisantes en leur incohérence souriante. Le dernier tableau représente l'apothéose de la butte, parce qu'il fallait une apothéose pour finir ; c'est le moins intéressant. Les rôles sont tenus avec conscience, mais sans aucune légèreté où il en fallait beaucoup. Les ensembles sont manqués parce que les braves petites créatures qui les composent sont à jamais incapables de comprendre la valeur d'un geste, d'un pas, d'une attitude, et ne s'en font pas de souci d'ailleurs, pressées seulement d'être sorties de scène pour se revêtir. La musique de M. Bosc utilise adroitement les refrains connus, mais l'orchestration en est un peu chargée. L'ouverture de *Guillaume Tell*, pour trente musiciens et xylophone obligé, sonnait mieux.

Louis Laloy.



(Bernard Naudin.)

Province

GÉNÉREUSES PROMESSES

La décentralisation répandra cette année sur nos provinces des bienfaits plus nombreux que jamais.

A **Angers**, l'Association artistique des Concerts populaires, dirigée par M. J. Gay, annonce en première audition, les symphonies diverses de MM. Le Borne, Lazzari et du regretté Ernest Chausson, ainsi que des poèmes symphoniques de MM. P. de Bréville, Gaston Carraud, Francis Casadesus, Camille Chevillard, Pierre Coindreau, Philippe Gaubert, Florent Schmitt et de Guillaume Lekeu ; parmi les œuvres reprises : *Psyché* de César Franck, la *Faute de l'abbé Mouret* de M. Alfred Bruneau, *Saugefleurie* et *Istar* de M. Vincent d'Indy, *Roméo et Juliette* de Berlioz, les *Poèmes* de Liszt, le *Capricio espagnol* de Rimsky-Korsakov, *Tamar* de Balakirev, les *Nocturnes* de M. Claude Debussy ; puis quelques symphonies classiques, et, pour finir, rien moins que *Parsifal* de Wagner.

A **Lille**, la Société des Concerts populaires, dont M. Sechiari assume la responsabilité, est moins novatrice : Mendelssohn, Mozart, Beethoven, Saint-Saëns, Haendel, Liszt, Wagner, seront ses préférés, en de belles exécutions dont Mmes Hatto, Kaurovska, Montjovet, M. Reder, M. Amour, M. Enesco, M. Hekking et M. Pierre Mathieu (hautbois) seront les solistes.

La Société des grands Concerts de **Lyon**, sous la conduite éprouvée de M. Witkowski, donnera, outre les symphonies coutumières, *Tamar* de Balakirew, la *Chasse du prince Arthur* et les préludes du *Pays*, de M. Guy Ropartz, le *Chant funèbre* de M. Albéric Magnard, *Cachaprès* de M. Francis Casadesus, *Ma mère l'Oye* de M. Maurice Ravel, la *Fantaisie* pour hautbois et orchestre de M. Vincent d'Indy, *Penthésilée* de M. Alfred Bruneau.

A **Marseille**, c'est M. Louis Hasselmans qui aux Concerts classiques fera entendre un acte de *Pénélope* de M. Gabriel Fauré, les préludes du *Pays* de M. Guy Ropartz, *Ma Mère l'Oye* de M. Maurice Ravel, le prélude d'*Hélène de Sparte* de M. Déodat de Séverac, le prélude à un *Ballet* de M. Roger Ducasse, *La cloche fêlée* de M. Pécoud, *La mer* de Gilson, *Catalonia* d'Albéniz, le *Coq d'or* de Rimski-Korsakov, les *Feux d'artifice* de Stravinski, la *Fille de Pohjola* de Sibélius, la *Suite moyen-âge* de Glazounov, le *Carnaval* de Dvorak.

A **Nancy**, M. Guy Ropartz l'éminent-directeur du Conservatoire, annonce parmi les œuvres nouvelles le *Jour d'été à la montagne* et d'importants fragments de l'*Etranger* de M. Vincent d'Indy, le 3e acte de *Parsifal* de Wagner, la 2e *Symphonie* de M. Witkowski, *Saint François d'Assises* de M. Pierné, la première des *Evocations* de M. Albert Roussel, et il reprendra la *Symphonie* de Chausson, celle de Dukas, la *Damoiselle élue* de M. Debussy. Enfin il jouera, sans que nul songe à s'en plaindre, deux de ses propres ouvrages : *A Marie endormie* et *La chasse du prince Arthur*.

A **Troyes**, l'Association du double Quintette donnera quatre concerts symphoniques, sous la direction de M. Lucien Wurmser. Beethoven, Haydn, Saint-Saëns, G. Charpentier, Borodine, César Franck, Debussy et Wagner en seront les héros.

Enfin l'Association des Concerts Rouge se transportera tour à tour en la même cité de Troyes, puis **au Mans**, puis à **Cambrai, Dijon, Lyon, Marseille, Nice, Orléans, Tours, Rouen**, avec ses programmes parisiens, ses artistes, ses solistes, et son chef M. Rabani.

H. P.

Belgique

Avant de commencer à rendre compte des premières auditions de la saison 1913-1914, qui promet d'être brillante, nous voudrions consacrer quelques lignes au magnifique effort accompli durant les mois d'été par l'Association des Concerts du Waux-Hall. Cette association est formée par les musiciens de l'orchestre de la Monnaie ; elle fut dirigée cette année par les éminents chefs de cette phalange d'élite ! MM. Corneil de Thoran, Lauweryns, Léon Van Hout, auxquels fut adjoint le président annuel M. Andelkof. L'organisation et l'exploitation sont aux risques de la société. La ville leur accorda pour le dernier exercice une subvention de 15.000 frs, sous l'obligation de trois mois et demi de saison, avec 52 musiciens, deux répétitions par semaine et la réalisation de douze concerts gratuits, suivant un programme éducatif et chronologique approuvé par le Collège. 84 auditions furent données sur les 106 jours prévus. Soixante solistes, dix conférenciers s'y sont produits. Aux programmes figurèrent 64 auteurs français, avec 160 œuvres et 272 exécutions ; 34 allemands et autrichiens, avec 109 œuvres et 142 exécutions ; 15 russes, scandinaves, tchèques et polonais avec 26 œuvres et 44 exécutions ; 12 italiens, 35 œuvres, 51 exécutions ; 2 hollandais, 4 œuvres, 5 exécutions ; 2 anglais, 3 œuvres, 4 exécutions ; 1 espagnol, 1 œuvre, 1 exécution ; 1 suisse, idem, 62 belges, 91 œuvres et 212 exécutions. Il convient de souligner ces derniers chiffres. Il y eut un festival Saint-Saëns, un festival Berlioz, une festival russe, trois concerts Wagner, quatre concerts belges. Le cycle éducatif, commencé par Rameau, passa par Bach, Haëndel, Gluck, Méhul, Grétry, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Wagner ; suivirent deux festivals français Berlioz-Massenet, Saint-Saëns, Bizet, Lalo, Fourdrain, d'Indy, Debussy ; au festival russo-scandinave depuis Glinka, jusqu'à Glazounov, avec un représentant de chaque époque, Grieg et Swendsen. Deux festivals belges enfin, l'un consacré aux maîtres défunts (Franck, Benoit, Gevaert, Tinel, Blokx, Radoux etc.,) l'autre aux vivants (Gilson, De Baeck, Wambach, Dupuis, Du Bois, Lunssens, Delune, etc., etc., jusqu'aux plus jeunes Van Hoof, Logge, Brusselmans). Les conférences furent confiées successivement à MM. Moulinas, Pasquier, Van der Velden (Beethoven). Closson (les Romantiques) ; De Plessy, (Wagner), Chokier (Russes et Scandinaves) ; Mangin (Berlioz), Georges Eekhoud (l'art musical en Belgique depuis le Moyen-Age à nos jours), René Lyr (les musiciens belges modernes). Une brochure, écrite par Paul Gilson " *Notes brèves sur la musique symphonique* " fut distribuée aux concerts gratuits à plusieurs milliers d'exemplaires. — Cet ensemble n'est-il pas remarquable ? Il faut en féliciter les promoteurs et les vaillants instrumentistes qui surent accomplir une telle tâche, ingrate, mais féconde, avec persévérance et désintéressement. Car la récompense ne fut point à la mesure de la peine. Au point de vue moral, certes, le succès fut grand. L'affluence du public en est la première preuve. A ce propos, détachons, du rapport adressé par l'Association au Conseil communal de Bruxelles, cette observation. " Nous avons remarqué que si les amateurs ont été nombreux (officiellement 14.577) ils formaient un auditoire bien différent de celui qu'on rencontre aux concerts organisés sur nos places publiques et dans nos parcs. Ce public ne bougeait pas, ni pendant l'exécution musicale, ni pendant la conférence ; l'une et l'autre étaient écoutées dans un silence religieux. Plusieurs centaines de personnes se tenaient debout pendant plus de deux heures sans se déplacer et sans se plaindre. Ajoutons que, personnellement, nous avons fait souvent cette expérience : le grand public populaire est le plus ductile, le plus compréhensif, le plus respectueux de l'art et des artistes. C'est en lui qu'il faut chercher les communions, et les

correspondances. Il est le foyer même où couvent et s'allument les enthousiasmes et les ferveurs. Dans ses élans sincères et spontanés, nous trouverons l'explosion saine et forte des sens vierges, et la jeunesse éternelle du cœur. — Mais nous disions que les musiciens de l'orchestre du Waux-Hall ne trouveront point la légitime récompense au point de vue financier : il est déplorable de constater que les solistes, professeurs au Conservatoire, n'ont touché que 120 frs. par mois, tandis que les modestes instrumentistes n'avaient que 90 francs ! C'est insuffisant, de moitié. Il faut souhaiter que la Ville de Bruxelles, et au besoin l'Administration gouvernementale des Beaux-Arts, viennent efficacement en aide, dès la prochaine saison, à la belle œuvre entreprise par l'Association des Concerts du Waux-Hall. Nulle ne peut avoir sa portée, son influence éducatrice, nulle ne s'adresse plus puissamment à la masse populaire, nulle n'est plus digne d'encouragement.

* * *

— C'est Fritz Kreisler, ainsi que nous l'avions annoncé qui a ouvert la saison des concerts à Bruxelles. Son programme comportait cette fois quelques œuvres " de fond ", à côté des " petites choses vieillottes " qu'il nous offre d'habitude. La *Sonate à Kreutzer*, *Sonate pour violon* de Bach, *Caprices de Paganini*, etc. " merveilleusement interprêtés par l'illustre virtuose et le pianiste Charles Hénusse, valurent aux deux artistes une ovation enthousiaste. Nous n'avons plus d'éloges à décerner au maître, mais nous notons avec un réel plaisir le succès, que la presse enfin a consacré, de son accompagnateur. Hénusse eut l'occasion de révéler ses qualités, et la critique est unanime à reconnaître, après Kreisler lui-même, qu'il est le digne partenaire des glorieux violonistes et chanteurs dans l'ombre du renom desquels il se tint jusqu'ici trop modestement effacé.

— Le centenaire de Verdi vient d'être célébré au théâtre royal de *La Monnaie*, par deux représentations brillantes, sous les auspices du Comité du Commerce. Les célèbres artistes italiens, Mme Destinn, MM. Martinelli et Dinh Gilly, sous la conduite du maestro Polacco, prêtèrent un caractère, un charme particulier aux œuvres tout italiennes *Aïda* et *la Fille du Far-West*. La première, par la spontanéité, l'aisance, la fraîcheur d'inspiration, par la sincérité d'émotion et d'exubérance, impressionne et émeut davantage. Nous avons, lors de sa création, exprimé nos réserves quant à la qualité d'art de la partition mélodramatique, encore que riche et colorée, de M. Puccini.

La Monnaie a mis en répétitions *Les Joyaux de la Madone* de M. Wolff-Ferrari, *Pénélope* de M. Fauré, *Cachaprès* de M. Casadesus, et *Parsifal*, dont la première est fixée au 2 janvier. Elle reprendra *Le Chant de la Cloche*, de M. d'Indy ; elle annonce le ballet *Istar*, du même, le *Timbre d'argent* de C. Saint-Saëns, et un ballet *Les Phalènes* du compositeur belge A. de Boeck. Souhaitons que cette " fiche " de consolation offerte aux auteurs nationaux ne se perde pas d'ici la *fin* de la saison....

— Mentionnons une " petite " première belge, au théâtre nouveau de *La Gaîté*. La partition de M. Léon Delcroix sur le conte enfantin : *Le Petit Poucet* de M. I. Elslander, y fut donnée non sans succès. Prochainement le Théâtre du Parc nous conviera aussi à une audition de musique de scène écrite sur *Le Poète et la Femme* de F. Jammes, par notre confrère M. Gaston Knosp. Cette exécution sera précédée d'une conférence de M. F. Thys. — Nous en sommes aux projets : donnons ici le plan général, d'ores et déjà fixé, de la saison 1913-1914.

A Bruxelles, les quatre *concerts du Conservatoire* auront lieu les dimanches 21 décembre, 8 février, 8 mars, et 5 avril. Les répétitions générales, le jeudi et le samedi précédant chaque

concert. Le premier programme est réservé à *Haendel : Israël en Egypte*. Le deuxième à *Bach* (deux cantates N°s 118 et 169, inconnues à Bruxelles) ; à *Hugo Wolf, lieder* ; à *P. Benoit* (fragment du Requiem) et à *Mahler* (2e symphonie). Le troisième constituera un exposé de la symphonie classique (Back, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms). Le quatrième sera consacré aux *Béatitudes* de César Franck avec le concours de Mlle Malnory, de MM. Plamondon, Seguin, etc...

La Société des Concerts Ysaye a fixé au 25-26 octobre, 22-23 novembre 1913, 17-18 janvier et 14-15 mars 1914 ses quatre concerts ainsi que les répétitions générales de ceux-ci. Elle s'est assurée le concours de MM. Ernest Wendel, Lucien Capet, A. Bodanzky, Pablo Casals, Carl Friedbery, Eugène Ysaye, Séverin Eisenberger. Ces auditions, qui constituent, en Belgique, l'élément et le rendez-vous de l'avant-garde musicienne, n'auront plus lieu, le maître nous en prévenait dans l'interview qu'il réserva en juin dernier à S. I. M. à l'Alhambra. Provisoirement elles se donneront à la salle *Patria*. Eugène Ysaye en exprime lui-même le regret dans une notice qui accompagne ses programmes.

" Cette modification, dit-il, mieux que n'importe quel argument souligne combien il est déplorable et inconcevable que Bruxelles reste obstinément la *seule capitale du monde entier qui n'ait pas de salle de Concerts !...*

Les *Concerts Populaires* se donneront à la Monnaie, le lundi, à 8 heures 1/2. Les répétitions, le samedi à 2 h. 1/2. La soirée qui a débuté le lundi 13 octobre comprendra six concerts. Le premier fut dirigé par M. Lauweryns ; Mme Emmy Destinn y prêtait son concours. Au programme. *Euryanthe*, de Weber ; *Symphonie inachevée*, de Schubert ; *le Freischütz*, air d'Agathe, Weber ; Symphonie *L'Italienne*, de Mendelsohn ; *Don Juan*, air de Dona Anna, Mozart ; *Le Carnaval Romain*, ouverture (Berlioz). Nous aurons un concert dirigé par M. Richard Strauss, un concert dirigé par MM. Vincent d'Indy et Claude Debussy, un concert de l'orchestre de Meiningen, sous la direction de son chef, M. Max Reger, le compositeur le plus en vue de l'Allemagne, à côté de Richard Strauss : enfin, l'on verra un autre chef d'orchestre fameux d'outre-Rhin, M. Scheevoight, qui fit naguère à Bruxelles une apparation sensationnelle à la tête de l'orchestre Kaim. Avec ces maîtres illustres rivaliseront deux chefs d'orchestres belges : M. François Rühlmann, qui occupe avec tant d'éclat depuis huit ans le pupitre de premier chef à l'Opéra-Comique de Paris, et M. Georges Lauweryns, dont on a pu apprécier le talent à l'orchestre de la Monnaie.

Avant de clore ces notes bruxelloises, accusons réception de : *Julien*, de G. Charpentier, éditeur Max Eschig, 13, rue Laffitte, Paris ; *La Forêt Bleue* de Louis Aubert, édition J. Durand ; *L'Intruse*, de Léo Van der Haeghe, drame de M. Maeterlinck, édition Breitkopff et Härtel, Bruxelles : *Quentin Metsys* (récemment repris à Anvers) de M. Wambach, édition Breitkopff et Härtel, Bruxelles ; *Elektra*, *Salomé*, de Richard Strauss, édition Fürstner, Paris ; *Miniatures*, pour piano de L. Mawet ; *En Ardenne*, de Ryelandt, *Esquisses symphoniques*, partitions d'orchestre de Théo Ysaye ; *Sonate pour piano*, de Trèmolle, *Sonate Fantaisie*, pour piano de F. Rasse, *Dans les Ardennes*, pour piano de Carl Smulders, le tout chez Breitkopff et Härtel, Bruxelles ; 6 *mélodies*, de Th. Lefebure, 42, rue de Maubeuge, Paris ; *Mélodies* (cinq) d'Aug. de Boeck ; 8 *mélodies* et une scène dramatique de F. Rasse, édition G. Dertel ; Bruxelles ; *Fleurs stellaires*, de E. Saeys, idem ; *Chant de Paris*, pour chant violoncelle et piano, de Fl. Duysburgh, idem. Nous reviendrons à ces ouvrages.

ANVERS. — L'Opéra lyrique flamand a représenté déjà leurs œuvres nationales : *Heibike* poème de M. R. Verhulst, musique de E. Verheyden, partition colorée et vivante, et *Quentyn Metsys* de E. Wambach. Poursuivant sa noble tâche, M. Fontaine se promet de

créer cette année plusieurs ouvrages belges encore. Nous ne manquerons pas d'en signaler les premières.

Aux concerts de la *Zoologie*, toujours très brillamment conçus et suivis, le 5 novembre, audition de *Francisca di Rimini* de Paul Gilson ; le 7 janvier, l'*Enfant prodigue* de Claude Debussy ; le 28 janvier, œuvres du jeune compositeur Van Hoof, le 4 mars, *Le Rhin* de P. Benoit ; etc.

La *Société des Nouveaux Concerts* d'Anvers donnera au Théâtre Royal cinq concerts d'abonnement fixés aux lundis 24 novembre, 15 décembre, 2 février, 2 mars et 20 avril. Ils seront respectivement dirigés par MM. L. Mortelmans, K. Panzner, F. Weingartner et A. Messager. Ce dernier amènera de Paris l'orchestre et les chœurs du Conservatoire, qui interprèteront, entre autres, *Rédemption* de César Franck.

La Société s'est assuré, en outre, le concours des solistes suivants : M. J. Gérardy, violoncelliste ; M. K. Friedberg, pianiste ; Mme L. Weingartner, cantatrice ; M. B. Hubermann, violoniste.

Programmes classiques. Parmi les nouveautés : Lieder avec accompagnement d'orchestre de L. Mortelmans ; Suite symphonique d'E. von Donâhnyi ; *Schauspiel Ouverture* de E. Korngold ; *Lustige Ouverture* de F. Weingartner.

TOURNAI. — Les *Concerts de la Société de Musique* auront lieu :

Le dimanche 30 novembre, à 2 heures : *Les Saisons*, d'Haydn. Solistes : Mme Bathori-Engel ; MM. Paulet et Mary, de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris.

Le dimanche 8 février, à 2 heures : *La Passion selon saint Jean*, de J.-S. Bach. Solistes : Mmes Mellot-Joubert et Masurel-Vion ; MM. Plamondon et Reder.

Le dimanche 26 avril, à 2 heures : *Franciscus*, d'Edgar Tinel. Solistes : Mlle Demougeot, de l'Opéra de Paris ; MM. Plamondon et Frölich.

NOUVELLES. — Nous apprenons la décision, irrévocable cette fois, de M. Alfred Mabille, directeur général de l'Instruction publique et des Beaux Arts de la Ville de Bruxelles, de prendre sa retraite au premier janvier prochain. D'autres ont dit ce que fut au long de quarante années, l'œuvre de ce grand travailleur. Il a organisé vraiment l'enseignement de la capitale moderne ; grâce à son initiative, à sa curiosité des méthodes rationnelles et neuves, il en à fait un organisme qui eut l'honneur souvent d'être proposé comme modèle par les spécialistes étrangers. Aux Beaux-Arts, M. Mabille ne réserva pas moins d'attentive et de très avertie sollicitude. Lettré, écrivain de talent lui-même, épris de toutes les manifestations esthétiques, il sut toujours encourager nos artistes. Nous nous souvenons personnellement du chaleureux accueil qu'il nous réserva à chaque fois que nous vînmes lui parler de la musique et des musiciens belges. Ayant suivi de près la vie musicale et la production contemporaine, il évoquait devant nous des luttes et des victoires déjà lointaines, notant d'un trait sûr le caractère des œuvres, leur signification. Rappelons sa participation à notre Enquête et l'intérêt qu'il porta à l'effort tenté par S. I. M. en faveur du Théâtre lyrique national. — M. Mabille emportera les regrets de tous ceux qui purent apprécier sa bonhomie et son dévouement. Il en trouvera l'attestation lors de la manifestation qui se prépare en son honneur. Maintenant nous lui offrons l'expression respectueuse et cordiale de nos vœux qui l'accompagneront, dans la joie du repos mérité.

René Lyr.

Étranger

A Barcelone : Une visite à Granados

Une rue claire dans le quartier neuf de Barcelone ; une maison moderne, sans caractère particulier, pourvue d'un ascenseur ; un appartement ne visant pas au pittoresque, voilà où s'écoule la vie d'un des plus délicieux visionnaires parmi les artistes qui nous ont donné de l'Espagne du XVIIe siècle d'inoubliables interprétations, le musicien Henri Granador. Je suis venu lui apporter le salut de la *Revue Musicale S. I. M.* et lui parler de ces adorables *Goyescas* dont la seconde partie, non encore publiée, est attendue dans les milieux musicaux avec tant d'impatience.

Je trouve le compositeur entouré de sa famille. Il apprécie tout particulièrement le charme de l'intimité de son foyer. Entre sa délicieuse femme et ses six enfants, il mène une existence exempte d'émotions. L'un de ses fils le seconde dans la direction de cette Académie Granados, école de piano et de composition qui a formé tant d'excellents élèves. Né en 1868 à Lérida, l'illustre pianiste commença ses études musicales à Barcelone avec Pujol. La faiblesse de sa santé l'avait tout naturellement détourné de tout ce qui n'était pas son art. C'est cette santé chancelante qui l'empêcha plus tard de travailler très longtemps à Paris avec de Bériot, puis de conserver le poste de professeur qui lui avait été confié au Conservatoire de Barcelone.

Il donne en 1890 ses premières compositions, les *Danses Espagnoles* et les *Valses poétiques*. Puis il se tourne vers la scène et donne en 1893 *Miel de la Alcarria* et en 1898 *Maria del Carmen* qui lui vaut la croix de Charles III qu'il reçoit des mains de la reine Marie-Christine. Un poème symphonique, *Dante* retient également son effort.

Le grand musicien m'accueille dans son salon aux murs duquel sont accrochés quelques Goya et Velasquez de choix. Deux pianos — aussi mauvais l'un que l'autre — et quelques meubles anciens complètent le décor. C'est là qu'il réalise la féerie de ses évocations pianistiques si personnelles, le miracle des rythmes et des couleurs dont il a le secret.

Esclave de la sensation, vibrant et illuminé, il a des presciences et des divinations qui ont parfois un caractère troublant. Mon ami Léon Moreau m'a raconté que Granados ayant voulu connaître une de ses œuvres, lut, un jour, au piano un Impromptu de sa composition. L'admirable pianiste, s'inspirant des lignes générales du morceau, de ses élans, de ses arabesques, de sa courbe extérieure, s'abandonna à une improvisation exquise, retrouvant, sans la lire, la pensée de l'auteur et traduisant avec d'autres mots mais avec une fidélité parfaite ses plus secrètes confidences.

Il faut avoir entendu et vu Granados au clavier pour comprendre et goûter tout le charme de sa musique. Sous ses doigts les *Goyescas* prennent tout leur pouvoir évocateur. Il fait revivre sous vos yeux les gestes et les attitudes de l'aristocratique " *Maja et Majo* ", ce couple fier qui marche la tête haute et les reins cambrés, qui possède une grâce inimitable et dont les mœurs chevaleresques sont aujourd'hui perdues. Il sait noter leurs " *Requiebros* ", ces compliments spirituels, ces épigrammes coquettes et tendres, ces malicieuses déclarations d'un amour inavoué. Il rythme fougueusement le " *Fandango de Candil* " et berce la mélancolie de la Maja avec les douces plaintes du *Rossignol*. Rien ne peut donner une idée de son interprétation du " *Colliquio en la reja* " si passionné et si rêveur, et de " *El amor y la muerte* " dont l'émotion est si poignante.

La conception primitive de ces *Goyescas* s'est d'ailleurs peu à peu modifiée. Ces petits tableaux musicaux n'ont pu enclore dans leur cadre étroit tant de pittoresque et tant de passion ; bientôt un drame lyrique est né de leur réunion. Animée par la verve des *tonadillas*, qu'il y a introduites, cette action sera un inoubliable poème de couleurs et de parfums. Elle sera une émanation admirable de l'âme espagnole dans ce qu'elle a de plus savoureux et de plus caractéristique.

Paris verra certainement triompher sur une de ses scènes ces émouvantes visions. Nous en devinons d'avance le succès et en félicitons l'auteur qui est bien l'un des seuls musiciens de sa race pouvant nous laisser une œuvre d'une sensibilité artistique profonde et durable comme celle du maître qui l'a inspirée.

H. Montoriol-Tarrès.

Le Congrès d'esthétique de Berlin

Les gens de l'esthétique (ils sont nombreux) ont senti le besoin de se compter et la nécessité de grouper leurs forces. Ils viennent de se réunir pour la première fois à Berlin, répondant à l'invitation d'un homme d'initiative, le professeur Max Dessoir, et à l'instigation d'un comité dirigé par le musicologue Werner Wolfheim et l'historien von Allesch. Du 7 au 9 octobre des séances assidument suivies ont montré que l'idée était bonne et répondait aux désirs des spécialistes.

D'abord, séance d'ouverture sous la présidence de Dessoir, en présence du représentant gouvernemental Schmidt et de M. Reicke, maire de Berlin. Discours, enthousiasme, applaudissements, allocution enflammée du délégué français (en allemand) M. Basch, venu tout exprès de la Sorbonne, cordialité du délégué anglais, souffle de pacifisme. Belle journée.

Puis, les travaux et les savantes communications, réparties dans les sections suivantes : *philosophie de l'art*, *arts plastiques*, *littérature* et enfin *musique*. Le professeur Lamprecht de Leipzig, qui n'est pas un orateur, apporta de curieux dessins d'enfants. Le germaniste Sievers se livra à d'intéressantes expériences psychologiques, pas toujours couronnées de succès. Par contre le Français Charles Lalo, développant un programme d'esthétique sociologique, se tailla un succès à côté du paléontologue viennois Hoernes, et du dernier des hégéliens Adolph Lasson.

En fait de musique, il y eut d'utiles débats. Paul Moos fit un rapport sur *l'état présent de l'esthétique musicale*. Charles Myers d'Oxford parla sur les *Origines de la musique* ; plein de feu, notre collègue Heuss ne craignit pas de montrer comment se comportent l'un envers l'autre le *texte et la mélodie dans le lied strophique*. Arnold Schering s'attaqua naturellement à l'*Hermétisme musical*, sujet qui lui est particulièrement cher, Fritz Ohmann présenta des expériences d'*acoustique psychologique*, et H. Wetzel discuta de *théorie*. Enfin le traditionnel banquet, sans lequel il n'est pas de Congrès, même en esthétique, permit à Jules Combarieu d'élever une voix agréable et de rendre hommage à l'illustre Spitta, qui fut son maître jadis.

En somme, un vrai succès, d'utiles échanges de vues, des connaissances profitables, et le sentiment du devoir accompli. Voilà le bilan de ces journées. Dès maintenant le prochain congrès a élu domicile à Vienne en 1915. Puis c'est Paris qui sera choisi, avec la date de 1917.

Dr Hans Joachim Moser.

A travers Berlin

Notes et impressions

Le " Deutsche Michel " voulut faire la connaissance de Marianne. Ne sachant comment s'y prendre, il l'accosta par ces mots : "Je crois bien, Mademoiselle, que je vous ai vue souvent au Jardin zoologique ! " " Tiens, répond Marianne, dans quelle cage étiez vous donc ? " Et Michel, piqué, de reprendre : " Dans celle que le coq gaulois croit voir, lorsqu'il passe la tête à travers les barreaux de la sienne. "

Cette scène s'est reproduite bien des fois, tandisque l'expérience nous démontrait que chacun reste prisonnier dans sa cage et qu'entre nos deux pays musicaux se dresse un grillage, derrière lequel nous nous lançons des regards, sans arriver à nous connaitre. Voudra-t-on bien autoriser un ours de Germanie à déplacer quelques barreaux pour inviter l'aimable gallinacé, son voisin, à une visite à travers sa case de Berlin ? La connaissance sera vite faite.

Les compositeurs sérieux n'ont pas ici les uns envers les autres ces sentiments de sympathie ou d'antipathie, qui se manifestent chez vos grands hommes de la musique à Paris. Chacun va son chemin, insouciant. Représentez-vous Maurice Ravel, entendant une œuvre de Vincent d'Indy ou de Paul Dukas, et s'écriant : " Tiens, il compose donc aussi, celui là ! " Telle est la situation à Berlin. On ne s'ignore pas totalement, mais on n'éprouve aucune haine... et surtout aucune affection.

Une place à part est naturellement réservée aux compositeurs d'opérette. Quelques uns se sont donné des noms français (ça sonne mieux). Ainsi, l'un des plus illustres, en son temps, se nomma Jean Gilbert. On raconte qu'un jour, dans un restaurant, il croisa un confrère, qui se présenta à lui comme artiste, en ajoutant qu'il fabriquait des chaussures vernies. " Mais, hasarda Gilbert, ce n'est pas de l'art. " " Pas de l'art, essayez donc d'en faire vous-même ! ". Le cordonnier disait vrai ; il entrait plus d'art dans ses chaussures vernies, que dans toutes les opérettes de M. Max Winterfeld — pardon, de Jean Gilbert... Personne ne parle plus de Paul Lincke, ou de Victor Hollaender. M. Gilbert a tué toute concurrence, et il suffit amplement à assouvir les passions musicales du tout-Berlin qui siffle dans la rue.

Les critiques musicaux de Berlin sont parfois érudits, avertis, bons juges et bons écrivains — parfois ils se révèlent aussi ignorants qu'incapables. A l'opposé de Paris, on ne trouve parmi eux aucun compositeur imposant, mais de nombreux dilettantes, évadés de toutes les professions, et dont la culture est naturellement contestable. En général mal rétribués, ils cherchent un à-côté qui leur permette de vivre. On en cite un qui, voulant rester pur, a fait paraitre un manuel de cuisine.

Les aptitudes musicales d'un critique ont évidemment plus d'importance que sa civilité. Pourtant il est triste de constater que le niveau social des critiques berlinois est si souvent au dessous de leur niveau intellectuel. En février dernier vint une société de concerts de Paris se faire entendre dans les salons d'un hôtel. On vit arriver nos juges, l'un en vêtements de travail, l'autre en redingote graisseuse, un troisième avec femme et enfants, un autre s'enquérant du buffet...

On me dira qu'une revue musicale française a bien célébré dernièrement une Madame

Rheinhold von Wahrhech, alors qu'il sagissait de M. Reinhold von Warlich. Un lapsus de ce genre paraitrait ici impossible dans un périodique spécialisé. J'accorde que c'est risible. Mais paraitre au concert avec des chaussures couvertes de boue c'est autrement horripilant. Notez qu'en Allemagne ce que j'avance là est subversif, et vous fait passer pour un être superficiel, dépourvu de sérieux et de moralité.

❧ ❧ Les incidents récents dont M. Saint-Saëns a été le motif ont bien montré que la *Ville Barbare* sait faire preuve de politesse. Pour le Berlinois, il n'y a pas de chauvinisme en musique. La provenance étrangère devient au contraire un attrait. Les artistes français en savent quelque chose.

❧ ❧ En France tout se condense dans Paris. En pays germanique les grands centres se font concurrence. Pourtant Berlin est, peu à peu, devenu le point de mire de tous les musiciens. La raison n'est pas dans la supériorité de sa musique, mais dans le nombre de ses concerts. Pendant la saison dernière il y eut ici 1210 auditions, contre 435 à Vienne, 430 à Munich, 293 à Hambourg, 292 à Leipzig, 213 à Franckfort, 190 à Breslau, 112 à Stuttgart, et 99 à Karlsruhe. Cette statistique s'explique. Un débutant qui ne montrera pas de bonnes coupures de la presse berlinoise, ne peut espérer d'engagement en province. Aussi Berlin opére-t-il de plus en plus la concentration de l'art et du dillettantisme, dont les moindres productions trouvent toujours moyen d'obtenir un compte-rendu dans les gazettes. Mais, comme les rédactions se soucient peu de faire des sacrifices pour leur critique musicale, on opère avec des éléments à bon marché. Cela a ses inconvénients.

En moyenne, un concert à Berlin coute 750 francs, au minimum le tiers de cette somme, et souvent jusqu'à quatre fois plus. Le prix des salles de concert oscille entre 95 et 800 francs. L'orchestre de la Philharmonie demande de 875 à 1300 fcs. Il faut ajouter les frais d'agence d'affiches, de publicité etc... Les inconnus, sans relations, ne peuvent compter sur un sou de recette. Si bien, que la direction d'une salle nouvellement construite, a décidé de prélever sur tout vestiaire un droit de 10 pfennig en faveur du malheureux qui donne le concert. Il ne reste plus qu'à placer à l'entrée un tronc pour les aumônes généreuses.

❧ ❧ L'empereur Guillaume I, un jour à Bayreuth, se mit à applaudir, en même temps qu'il se penchait vers son aide de camp pour murmurer : " C'est horrible. "

L'empereur Guillaume II a, lui-aussi, en général, une opinion personnelle différente de celles des gens compétents, mais il ne donne de louanges qu'à ce qui lui plait.

Le public berlinois imite Guillaume I. Il applaudit quand il voit applaudir, et garde ses impressions pour un cercle d'intimes.

Grâce à Dieu ! Bach, Beethoven, Brahms et autres ont aussi besoin de gens qui viennent, applaudissent, et s'en vont. Si tout auditeur n'approuvait et ne pronait que la musique qui lui plait, c'en serait bientôt fait de la musique elle-même ! La sympathie et la compréhension ne se laissant point forcer. On ne peut exiger qu'une chose d'un public, c'est le respect de toute œuvre sérieuse. Et ce respect le Berlinois en fait preuve évidente, permettant ainsi l'éclosion d'un nombre infini de concerts gratuits, dont la valeur est certaine. C'est déjà beaucoup. C'est peut-être même tout ce qu'on peut demander.

❧ ❧ Le public des théâtres est moins discret que celui des concerts, et près de lui, l'oreille attentive saisit souvent des propos qui n'étaient pas faits pour elle. Quelques exemples montreront devant qui se jouent les chefs d'œuvres.

Fidelio. — Lieutenant V. " Jolie fille n'est-ce pas ? " Lieutenant Q. " Si vous aviez vu l'autre fois la petite W..." V. : " Voyons, vous n'allez pas me faire croire que vous assistez à cela tous les soirs ! " Q. : " Non, je ne suis pas maboul. J'étais obligé de remplacer un camarade, pour que son régiment ne perde pas son tour. "

Walkyrie. — Intendant H. " Un type épatant ce Wagner. Du commencement jusqu'à la fin personne ne chôme dans l'orchestre ; tous y passent. C'est ce qu'il faut à tous ces feignants. " Intendant F. : " Moi aussi ces gens là me mettent en rage. Il n'y a même pas chez eux l'apparente correction. Chaque trombone tire son instrument aussi loin que ça lui dit. Et le chef d'orchestre a le toupet de prétendre que ça doit se passer comme cela. Il n'y a guère que les cordes que j'ai pu dresser à un mouvement d'ensemble. "

Tristan. — L. : " Tout demême, ça vaut bien la Veuve Joyeuse. Mais attends le dernier acte, où il meurt en douceur...". H. (méfiant) : " Comment sais-tu ça " L. : " Tiens, mais, Veilchenfeld m'a raconté toute l'histoire. "

Crépuscule des Dieux. — Le mari, en baillant : " Tu vois, nous aurions mieux fait de rester chez nous. " La femme : " Je croyais que c'était comme la Walkyrie ; tu sais bien la pièce où il y a des femmes qui dressent des chevaux, avec un feu d'artifice à la fin. "

Tout cela est entendu, avec bien d'autres choses.

Lilli Lehman, au temps où elle donnait encore des leçons, avait coutume de soumettre tous les candidats à un examen préalable. Elle entrait, parfois portant sous son bras un petit chien, auquel elle confiait son amertume. " Ah, mon petit, ce qu'il faut entendre, tout de même ! " L'examen était terminé ; soit 40 à 60 mark. Aujourd'hui les grands artistes ont des préparateurs, qui continuent à suivre les élèves, épargnant au maître la peine la plus légère.

L'enseignement le plus cher à Berlin est donné par la basse de l'opéra Paul Knuepfer. C'est 100 mark l'heure. Une minorité arrive à 60, 50 ou 40 mark ; beaucoup à 10, 20 et 30 mark. La majorité en reste a 2 à 5 mark. Le syndicat berlinois ne permet pas à ses membres de descendre au dessous de ce tarif. Mais il y a bien des malheureux qui se contentent de 75 pfennig, d'autant qu'ils ont à subir la concurrence de Conservatoires de bas étage, qui offrent des leçons de 3 à 6 mark par mois.

L'Ecole Supérieure, académique et royale, de musique (ou professe M. Knuepfer précité) fait payer à ses élèves de 120 à 225 mark par semestre. Si, malgré ces prix infimes, elle ne peut toujours remplir ses classes, la faute en est au caractère conservateur de son enseignement. Plus d'un artiste qui jouit d'un renom mondial, s'est vu jadis refuser l'entrée ou mettre dehors pour cause d'insuffisance. Le compositeur surtout y pâtit ; on lui inculque une théorie dont la pratique ne tient plus compte depuis une centaine d'années. Tant que Joachim fut à la tête le mot d'ordre était Beethoven, et Wagner servait d'épouvantail. Hermann Kretzschmar, son successeur a fait infiniment de bien. Mais ne pensons pas au Conservatoire de Paris.

L'Opéra comique à Berlin (Friedrichstrasse), devenu un théâtre dramatique, est remplacé par le nouvel opéra de Charlottenburg. On parle d'un opéra populaire. Jusqu'à présent l'opéra populaire ne s'est pas maintenu à Berlin, l'administration ne pouvant, avec des tarifs minimes, engager Caruso ou Destinn, et la critique incorrigible continuant à prétendre que, pour le populaire, mieux était tout juste assez bon. Qui sait ! Cette fois tout le monde se mettra peut-être d'accord. Berlin est une ville encore jeune ; chaque jour est une surprise. Quand on s'absente pendant six mois on ne s'y retrouve plus. C'est le contraire de Paris, où vous pouvez revenir au bout de dix ans, sans que rien d'essentiel ne vous paraisse changé. Des deux cotés il y avantages et inconvénients.

La visite est terminée. Nous la reprendrons une autre fois. Retournons derrière nos barreaux, non sans gémir de voir la musique et ses habitants ressembler si fort au " Jardin d'acclimation ". Le perchoir du coq ou la fosse aux ours, cela se vaut. Que ne donnerait-on pas pour s'échapper à travers champs, loin des salles, loin des papiers... Utopie.

Dr. Richard H. Stein.

Inauguration du Musée Heyer à Cologne

Ce que Guimet et Chernuschi ont fait ici pour l'Orientalisme, ce que le Prince de Monaco a réalisé pour l'Océanographie, ce que Jacques Doucet a entrepris pour l'Iconographie française, personne ne l'a tenté pour la musique. Le Mécène musical qui songerait à autre chose qu'à sa propre satisfaction, et qui s'appliquerait à doter son pays d'un Institut à la fois pratique, scientifique et artistique, dont la musique serait l'objet, celui là n'existe pas encore chez nous. Seul peut-être, le comte de Camondo avait entrevu ce beau rêve que la mort est venue briser, avant même qu'il n'eut pris corps...

Et pourtant, cet homme s'est trouvé, tout près de nous, de l'autre coté de la frontière, à Cologne sur le Rhin. Le commerzienrat Wilhelm Heyer, mort il y a quelques mois, avait depuis des années appliqué systématiquement aux choses de la musique, un tempérament de collectionneur passionné, un esprit habitué aux grandes entreprises, et une fortune à toute épreuve. En peu de temps. trois millions de mark firent sortir de terre un vaste édifice, ou des collections entières vinrent s'engouffrer, recevant un classement précis, et donnant à la ville de Cologne un Institut musicologique, dont elle peut être fière.

Homme moderne et industrieux, W. Heyer semble avoir tenu avant tout à faire œuvre utile, différant en cela de tant de collectionneurs anciens ou actuels, qui accumulent des trésors par un sentiment de jalouse et inquiète vanité. Le musée Heyer ne conserve pas ses richesses pour la satisfaction de les conserver, ainsi qu'il arrive si souvent à nos bibliothèques, même aux plus grandes. Il entend que cette conservation trouve sa raison d'être dans l'utilité qu'elle peut offrir au travailleur. Et, dès le début, un atelier de lutherie, organe essentiel d'un musée musical, veilla scrupuleusement à ce que tous les instruments fussent tenus en parfait état, bien d'accord, susceptibles, autant que leur permettait leur âge, de se montrer tels qu'ils furent jadis au temps de leur existence. Le musée Heyer n'est pas un cimetière. De même que son édifice est, on peut le voir, d'une architecture et d'une décoration bien vivantes, qui ne rappellent en rien la triste archéologie, de même ses salles et ses bibliothèques sont disposées pour un enseignement direct, et non pour flatter la curiosité du touriste.

Une telle œuvre a son mérite si l'on songe qu'Heyer a pu réunir plus de 2500 instruments anciens, 1600 autographes, environ 20.000 lettres ; une admirable collection de livres et de partitions, ou dominent spécialement les ouvrages polyphoniques de la renaissance ; enfin 3500 estampes et portraits.

C'est ce Musée, dont nos lecteurs connaissent déjà le Catalogue instrumental, qui fut inauguré le 20 Septembre dernier. en présence de la veuve et des héritiers de W. Heyer, et grâce aux zèle actif de notre collègue Kinski. Un joli programme accompagnait cette cérémonie. Mme Landowska, qui ne pouvait manquer à une telle séance, représentait avec M. Kinski le cembalo, M. Niel Vogel d'Amsterdam, la viole d'amour, et M. van Neste de Bruxelles la viole de gambe. Cet ensemble discret célébra Pasquini, Milandre, Bach, Haendel, Bull et Rameau, et désormais chacun peut trouver au Musée Heyer, qui continue à s'accroitre, l'accueil le plus courtois. Ne serait-ce point, à quelque jour, l'occasion pour les "*Amis de la musique*", d'une agréable excursion jusqu'à Cologne ? Départ le matin, retour dans la nuit, rien n'est plus aisé.

J. E.

明治卅四年十二月廿八日(第三種郵便物認可)大正二年二月一日發行(毎月一回發行)音樂界第六卷第二號追册第百卅六號定價金十五錢　東京音樂社發行

宮内省御用達

日英大博覽會
名譽大賞受領

山葉ピアノ
山葉オルガン
鈴木ヴァイオリン

◎西洋樂器。音樂書目錄
月賦賃貸規定は
御申越次第贈呈可仕候

東京市京橋區竹川町十四番地
日本樂器製造株式會社
東京支店
共益商社
電話新橋(三三二〇番、三三二一番)
電　略「キ　ヨ」
振替貯金口座東京二一〇七〇番

L'*Ongakou Kaï*, revue musicale japonaise.

LE POINT DE VUE JAPONAIS EN MUSIQUE

Je demande pardon à M. Bryan, l'éminent correspondant de la Revue Musicale S. I. M. au Japon d'empiéter sur son domaine. Je voudrais présenter au lecteur français une revue musicale Japonaise, que dirige à Tokio notre confrère M. Yamamoto, et qui montrera quel est actuellement le point de vue des Japonais en ces matières.

L'*Ongakou Kai*, dont on peut voir ci-contre la dernière page de couverture, se présente sous la forme d'une brochure mensuelle, environ du format et de l'importance de S. I. M., et qui se lit, comme il convient, de droite à gauche. Le numéro, qui nous sert de spécimen, date déjà du printemps dernier, et, quoiqu'il s'en trouve de plus récents aux bureaux de la rue La Boétie, je le choisis pour un article important dont je voudrais citer les fragments.

Assez sensiblement inspiré par les revues musicales américaines, celle-ci comporte tout d'abord des portraits d'artistes. Ainsi, nous voyons un groupe de musiciens de *Nagoya*, un autre de *Tairen* ; sans leurs instruments d'ailleurs, et groupés sagement par un photographe d'atelier, sans aucune préoccupation documentaire... exotique. Puis voici deux professeurs nouvellement nommés au Conservatoire, tous deux Allemands bien entendu. Puis un tableau des grandes vedettes, destiné à donner aux Japonais l'idée des étoiles des deux continents blancs. On y retrouve Ysaye à côté de Caruso, de Destinn et de Muck et de maint autre que je ne citerai pas (j'aurais l'air de leur faire de la réclame) ! Tous artistes se faisant connaître à Tokio vià New-York, et pas un seul Français !

Les annonces ne manquent pas à la revue japonaise, elle se présentent sur un élégant papier safran qui en fait ressortir le caractère.

On trouve aussi de la musique dans l'*Ongakou Kai*, et de la musique européenne. C'est une surprise de rencontrer le célèbre "*Plus près de toi, mon Dieu*", et sur des paroles françaises ! Un certain nombre de clichés ornent également les frontispices et culs de lampe. Ils semblent être pris dans des volumes européens. Par exemple, en tête d'un article sur la réorganisation des services de la revue, figurent des Egyptiens jouant du *neï* et de la harpe, devant un paysage de pyramides ! Ailleurs dansent des nègres en délire, au-dessus de cette inscription " Macabre ". Tout cela n'est pas très japonais, et prouve une certaine hésitation dans la présentation de cet organe de l'art musical d'Extrême Orient. Nous n'avons pas en face de nous une publication absolument consciente et semblable à notre illustre *Koka*, qui vaut toutes les revues d'art plastique et décoratif du vieux monde.

「スタンウエー」「平臺ピアノ」新荷着

定價金壹千六百圓也

今回西川製「ピアノ」ト共ニ學習院女學部ヘ納入シテ好評嘖々タリ

米國クラウン、ピアノ
獨逸エルンスト、ピアノ
英國バットン、シールド、ピアノ
米國ピクター蓄音器
佛國カスノン吹奏樂器
獨逸バーダー、バイオリン
西川製オルガン、ピアノ
鈴木製バイオリン
ニッポノフオン蓄音器
ペテルス、オリバーチッソン
リトルフ、センチュリー會社
出版音樂書

日本一手販賣元
特約販賣所
直輸入元

「クラウン」自働機附「ピアノ」新荷着

人工ノ妙ヲ極メ内外著名ノ音樂家ヨリ多大ノ稱賛ヲ博セル「クラウン」ピアノヲ、ピアノ!!

定價金貳千圓也

目錄送呈

十字屋樂器店

電話特長京橋一二五九 東京銀座三丁目 振替口座東京七一五八

目錄送呈

Une annonce de l'*Ongakou-Kaï*
LE PIANO PLEYEL A TOKIO.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Isaac Albeniz

LE CHEF DE L'ÉCOLE ESPAGNOLE MODERNE

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Marthe Prévost

Toute modeste qu'elle est, l'*Ongakou Kai* reste cependant une revue sérieuse et de tendances graves. Son sommaire le prouve. Nous y voyons des articles sur la position sociale du musicien en Europe ; l'avenir de la musique japonaise ; Théâtre et Musique ; les musiciens dans la flotte ; la vie musicale. Cette dernière partie est la plus développée. En somme, un bon tiers d'articles et deux tiers de ce qu'on nomme ici compte-rendus.

Très digne d'intérêt sont ces chroniques d'actualité, envoyées de différentes régions du Japon. Voici, par exemple, quelques lignes sur le Théâtre à Formose :

" Je vous envoie un bref compte-rendu du théâtre du Sud, qui comprend deux genres : le théâtre de cérémonie, celui qu'on emploie traditionnellement à l'occasion de certaines fêtes, anniversaires, etc... et le théâtre de simple divertissement. Le premier étant provisoire, on ne fait pas de grands frais pour lui, et l'on n'engage que des acteurs de second rang. On y joint souvent les marionnettes. La rénumération de la troupe ne dépasse pas 50 fr. par jour, et celle des marionnettes 15 fr. Les frais d'établissement de la baraque, où se donnent ces représentations, est à la charge du public.

On donne trois représentations dans la même journée ; une le matin, une l'après-midi, une le soir, chacune dure quatre heures. Les acteurs sont tous des hommes, et spécialisés dans leur rôle. Ils sont tous très ignorants. Le *Hakuji* est une sorte de théâtre d'enfant, joué en langue vulgaire par de jeunes garçons ; le *Kyuka* et le *Kotsubo* sont au contraire joués par des adultes en langue chinoise de Pékin.

Pour les marionnettes, il y en a trois sortes : les *Kwairai-Geki*, mus par des ficelles, le *Kawa-Geki* ou lanterne magique, et le *Hotei-Geki*, poupées qu'on fait mouvoir avec les mains, l'index dans la tête, le pouce et l'annulaire dans les bras.

Le théâtre d'amusement proprement dit est mieux organisé. Les acteurs en sont meilleurs et la troupe comprend généralement 70 à 80 personnes, qui viennent directement de Chine. "

Voici par contre un exemple de reportage, tout-à-fait américain :

" Malgré le deuil national, la ville a déjà retrouvé son air de printemps et sa gaîté. Le concert chez *Kineya Uyekidana*, à l'occasion de la reprise de ses cours, a eu le plus brillant succès. De nombreuses jeunes filles de famille s'exhibèrent sur l'estrade, telles les poupées à la fête du 3 mars, et jouèrent ou chantèrent. Dans les principales maisons de *Kanzé*, *Hojo*, *Kita*. on chante de bonne heure le matin, assis sur la scène glaciale, à la lueur des bougies.

Naniwa Boushi fait fureur. La Compagnie Phonographique du Japon a donné 25.000 fr. à M. *Koumoemon* pour chanter devant trois disques.

La *biwa* (sorte de luth) a toujours sa vogue. Une revue spécialement consacrée à cet instrument vient de ce créer. A Kioto on en rafole ; et le Club de biwa fondé par Mlle Sougano et Tanabé est tout à fait prospère.

De même la harpe, qui, elle aussi, a sa revue particulière.

* * *

On le voit l'information est accréditée au Japon sous sa forme la plus aimable. Mais voici qui est de nature à nous intéresser davantage. Que pense un de nos compatriotes de l'avenir de notre musique ?

" En tout ce qui touche la musique, nous traversons au Japon une période d'incertitude. L'ancienne musique est démodée, la nouvelle n'est pas encore créée. On se demande ce qu'il en adviendra. Je ne puis rien prédire et pourtant je sens bien dans quelle voie nous devons nous engager. Notre art ancien national a certainement de bons côtés ; mais il est un legs de nos anciens esprits. Il ne répond plus logiquement aux nouveaux besoins sociaux et moraux de

notre temps. D'abord, et d'un point de vue strictement musical, on ne saurait dire si la musique proprement japonaise est encore capable de vie. Par exemple la musique populaire, dite *Sangen Rakou*, manque d'harmonie, elle est donc un peu monotone. Elle ne peut traduire les sentiments délicats et complexes. Elle ne peut produire d'effet sur le grand public. C'est un art de salon, réservé à un petit auditoire. La *Nagaoutà*, plus moderne comparativement, ne convient pas non plus au concert. Et toutes nos autres espèces musicales présentent des défauts analogues.

Comprenons bien que nos mœurs et nos goûts changent et que nous aimerons à entendre la musique dans de grandes salles ou au théâtre. La musique nationale perdra donc sa valeur. Mais historiquement il est indispensable d'en poursuivre l'étude. Il est nécessaire de prendre conscience du sentiment national à l'égard de la musique. Jusqu'ici on n'a étudié le caractère japonais que d'après les œuvres littéraires : or, la littérature n'offre qu'un élément extérieur ; la musique atteint ce qu'il y a de plus intime dans l'âme de la nation. Nous n'avons encore rien fait dans cette voie. Les étrangers s'y mettent, mais avec de très pauvres documents.

En Europe, on fait de profondes études d'histoire comparée de la musique ; on envoie des savants à l'étranger pour s'instruire. Lors d'un voyage que je fis, j'ai visité les cabinets d'étude musicale (sic) de Berlin et de Vienne. J'ai été surpris des documents qui y sont accumulés ; on peut y entendre même des musiques nègres et africaines. La musique européenne ayant atteint son apogée cherche de nouvelles voies ; elle s'essaye du côté de l'Extrême-Orient, et particulièrement du Japon.

Quelques Européens prétendent que la musique japonaise est merveilleuse. J'en doute. Mais il n'y a pas un pays où l'on puisse rencontrer, comme au Japon, les survivances de différentes musiques, vieilles de mille ans. Nous avons une infinité de documents, il nous faut les étudier. Le Conservatoire de Tokio a entrepris une enquête sur la musique nationale. Malheureusement le budget affecté à cette œuvre est insufisant pour en assurer la réalisation.

Quant à la musique européenne, il y a quarante ans que nous l'avons introduite chez nous, mais nous ne pouvons encore dire quels seront les résultats de cette implantation. Nous arriverons à nous servir des instruments, mais pour la voix, on ne peut rien prévoir, la langue japonaise étant essentiellement différente des langues européennes. Dernièrement, un étranger qui n'est pas au courant de la langue japonaise a composé la musique d'un opéra japonais. Il a échoué. Pour comprendre une musique, on doit d'abord bien connaître le tempérament et les mœurs d'une nation. Les notes ne suffisent pas. Pour moi je n'attends rien de bon du mélange des deux musiques. La musique européenne existe depuis mille ans, et la nôtre est rebelle à toute évolution. Servons-nous donc de tous ces éléments, nationaux et étrangers comme de références, prenons-en connaissance, et tout naturellement se formera un nouvel art musical japonais. Pour le moment il faut prendre notre parti de ce pêle-mêle. N'avons-nous pas, au Japon même, l'exemple de la cohabitation de musiques différentes, par leurs origines et leur histoire : musique de cour — musique sacrée — musique du peuple...

Durant ce règne des Mei-ji nous avons assuré le progrès social, politique et militaire. Nous sommes encore, pour les arts, sous l'empire du traditionalisme. C'est notre devoir de réaliser les conditions dans lesquelles peuvent et pourront se produire les musiciens de génie. "

C'est peut-être la première fois que l'Europe entend un langage aussi net et aussi autorisé de la part d'un musicologue japonais. L'*Ongakou Kai*, on le voit, mérite d'attirer l'attention de tous ceux qui s'intéressent aux arts de l'Extrême-Orient et même de ceux qui se bornent à des ambitions professionnelles. Nous ne connaissons guère au pays du Soleil Levant, en fait de musique, que l'Allemagne et l'Amérique. Il y a à cela beaucoup de bonnes raisons, que je laisse aux compositeurs et aux virtuoses français le soin de deviner eux-mêmes.

E. Morita.

Cl. Lucile

Miss Helen et M. Newalt

UN TANGO CHEZ LUCILE

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Cl. Lucile

dansant le Tango

Comme tous les ans à pareille époque, l'ouverture de la saison d'hiver est marquée par certains événements artistiques qui s'imposent à l'attention des Parisiennes et des amateurs d'art.

Parmi ces manifestations de notre bon goût, il n'en est pas de plus réussie que l'exposition des modèles qu'organise deux fois par an la Maison LUCILE, *en son ravissant Hôtel de la Rue de Penthièvre.*

On sait quel cadre délicieux y entoure le défilé des plus merveilleuses toilettes, œuvres de Lady Duff Gordon.

Cette année, c'est le Mardi 14 *Octobre, qu'a eu lieu cette représentation, véritable première pour ceux et pour celles que passionne l'art de la toilette féminine.*

C. Lucile

Le grand succès alla surtout au Tango dansé sur la petite scène aménagée avec tous les éclairages savants d'un grand théâtre, dans un cadre digne des Contes des Mille et Une Nuits, *et où défilèrent, portés par des mannequins d'une rare beauté, tout ce que l'imagination peut concevoir de somptueux et de bon goût.*

CHRISTIANA.

Administration des Concerts A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam, PARIS

SALLE GAVEAU, 45, rue La Boëtie

JEUDI 6 NOVEMBRE 1913, à 9 heures précises du soir

Concert avec orchestre donné par M. C. Saint-Saëns

Extrait d'une lettre adressée par M. C. Saint-Saëns à M. A. Dandelot, le 14 Octobre 1913 :
" ...Vous ferez observer que je ne joue plus à Paris dans les concerts depuis longtemps et que l'on m'entendra pour la dernière fois...

avec le concours de Mlle Nicole Anckier, M. R. Diaz-Albertini, M. Pierre Monteux

au bénéfice de l'œuvre " CERCLE NATIONAL POUR LE SOLDAT DE PARIS "
(CERCLE MILITAIRE DES TROUPES DE LA GARNISON)

Au Programme : INTERPRÊTÉ PAR M. C. SAINT-SAENS
A l'Orgue : Rapsodie Bretonne, (C. Saint-Saëns). Grande Fantaisie sur le Choral du Prophète, (Litszt.)
Au Piano : Concerto, (Mozart.) Quintette et Wedding-Cake, (C. Saint-Saëns.) Havanaise, (C. Saint-Saëns,) M. Diaz-Albertini. Morceaux pour le luth (arrang. pour harpe) M. C. Saint-Saëns : Mlle Nicole Anckier. Duo pour harpe et violon, (C. Saint-Saëns,) Mlle N. Anckier, M. Diaz-Albertini.

ORCHESTRE SOUS LA DIRECTION DE M. PIERRE MONTEUX.

PRIX DES PLACES : Parterre : Loge de Face, 80 fr.; Loge de côté, 100 fr.; Fauteuil d'orchestre 1re série, 20 fr.; 2e série, 10 fr.; Pourvoir, 5 fr.; Promenoir, 2 fr.
1er Balcon : Fauteuil de face et 1er rang, 12 fr.; Côté, 8 fr., Pourtour, 4 fr.; Promenoir, 2 fr.
2e Balcon : Fauteuil 3 fr.; Pourtour, 2 fr.; Promenoir, 1 fr.

LOCATION : A la salle Gaveau, 45, rue La Boëtie, chez MM. Durand & Cie, 4, place de la Madeleine ; M. Max Eschig, 48, rue de Rome et 13, rue Lafitte et à l'administration de Concerts A. Dandelot, 83, rue d'Amsterdam, Téléphone Gut 13.25.

SALLE ERARD, 13, RUE DU MAIL

Jeudis, 15, 22, 29 Janvier, 5, 12, 19, 26 Février, 5 Mars 1914

à 9 heures précises du soir

Huit Concerts donnés par

EDOUARD RISLER

Audition Intégrale du Clavecin bien tempéré de J. S. Bach (Deux Cahiers); des dix dernières Sonates de Beethoven et d'œuvres de :

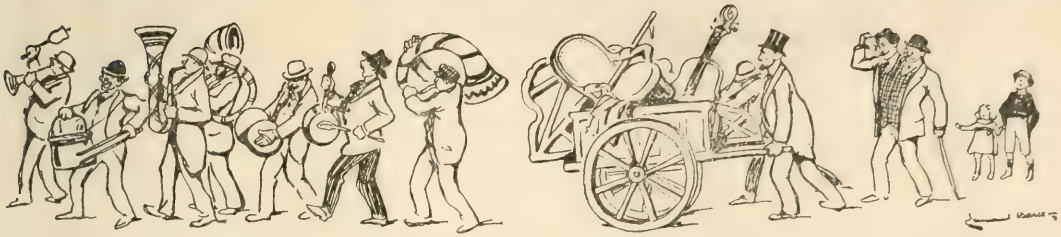
MOZART, SCHUBERT, WEBER, SCHUMANN, CHOPIN, BERLIOZ, C. FRANCK, LISZT, SAINT-SAENS, G. FAURÉ, E. CHABRIER, C. DEBUSSY, L. DIEMER, TH. DUBOIS. P. DUKAS, R. HAHN, GRANADOS

PIANO ERARD

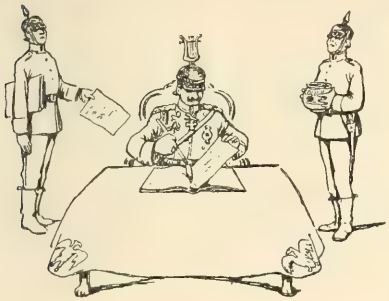
PRIX DES PLACES :	Parquet et 1er Balcon :	Abonnement aux 8 séances	40 fr.
		„ pour 4 séances	30 fr.
		„ par séance	10 fr.
	2e Balcon	„ aux 8 séances	20 fr.
		„ pour 4 séances	15 fr.
		„ par séance	5 fr.

On peut s'inscrire dès à présent à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam, Téléph. Gut. 13.25,

Les faits du Mois



Le Chant de la Cloche... de bois : le citoyen Cochon nous informe qu'il a traité à forfait pour l'déménagement simultané de la demi-douzaine de directeurs de théâtre à qui M. Barthou vient de donner congé. Aubades par le Raffut de St-Polycarpe sans augmentation de prix. L'actualité en musique : MM. Charles Méré et Isidore de Lara font représenter à l'Opéra-Montaigne un drame lyrique à clef, intitulé " Les Trois Masques ". Tout le monde a deviné que ces trois masques sont ceux que viennent de laisser tomber les nouveaux directeurs de l'Opéra Comique. Pacifisme. Pour ne pas troubler le concert européen et apaiser le courroux de Camille Saint-Saëns, l'empereur Guillaume II recolle avec soin les pages de la partition de " Samson " qu'un directeur berlinois avait maladroitement déchirées. La main passe, à l'Opéra... Elle passe même un peu trop près de la joue d'un concessionnaire... A la suite de cet incident, deux plaintes ont été déposées contre M. Broussan : l'une par les héritiers de Labiche qui prétendent n'avoir pas été consultés pour une reprise de " la Main leste," l'autre par le chef de claque de l'Académie Nationale de musique pour usurpation de fonctions. L'architecte de la salle Favart vient de donner sa démission, ne voulant pas prendre la responsabilité des transformations coûteuses qu'imposera l'installation, dans la Maison Carré, d'une direction triangulaire. La crise du luxe et la vie chère. Le la du diapason qui se déclarait satisfait jusqu'ici de ses 870 vibrations affirme ne plus pouvoir s'en tirer avec ce chiffre dérisoire. Depuis deux ans il en a progressivement élevé le nombre qui est actuellement de 900. Tout augmente. Trois de nos taxis subventionnés ont effectué leur prise en charge, mais, à l'heure où nous mettons sous presse, aucune main n'a encore abaissé le drapeau qui flotte au sommet du quatrième.



Swift.

(Croquis d'Emmanuel Barcet.)

L'Édition Musicale

Sait-on ce que peut receler un paquet de musique de 15 centimètres de haut, comme celui qui attend notre retour de vacances ? Environ 125 morceaux fraîchement sortis des mains de nos illustres éditeurs... L'été a porté ses fruits. Mais, comment faire tenir cette moisson dans l'étroite rubrique de ce compte-rendu ? Comment, surtout, en quelques adjectifs évocateurs, donner un avant-goût de ces œuvres diverses, faites pour être entendues, et non décrites ?

Réservons, pour en parler ultérieurement, les nobles étrangers, MM. **Rebikow, Cyrill Scott** et **Schoenberg.** Et signalons, de suite, peut-être sans espoir de retour, les *Echos de la côte d'azur* (1) de MM. **Deffès, Carlini, Ménardi, Tartanac,** ainsi que l'*Hymne à la France* (2) de **G. Anglebel,** écho de l'Est belliqueux. Il reste encore un ensemble aussi imposant que disparate.

Peu de *sonates.* Deux seulement, pour piano et violon, mais de ces belles et larges œuvres, qui montrent que le genre est toujours vivace. Celle de M. **Jean Neymarck** (3) vise à l'effet dramatique, celle de M. **F. de Guarnieri** (3) tourne au contraire au lyrisme irisé de Fauré.

Deux œuvres d'orchestre aussi. La *Suite Brève* (4) de **Louis Aubert** en petite partition d'orchestre, et la *Chasse du Prince Arthur* (4) de **Ropartz** en grand format de réduction pour deux pianos. Enfin un drame en un acte de Maeterlinck, musique de **van der Haegen,** l'*Intruse* (5), qui montre bien que l'exemple de Pelléas n'a pas été perdu pour tout le monde.

Du piano, voici les échantillons bariolés, depuis les *Pièces Intimes* (1) de **Cools,** coloré un peu durement parfois, jusqu'au *Prélude* (4) de Ducasse et à celui de **Ravel,** aux nuances fugitives, en passant par les *Mirages* de **Chansarel,** et les *Charmettes* (3) de **Mansilla.**

Comme chant, une juvénile interprétation de " l'extase amoureuse " de Verlaine (le *Vent dans la plaine*) (4) par le maître **Saint-Saëns.** Puis, diverses mélodies (3) de **Dumas, Borchard, Herscher, Delage-Prat,** illustrant ingénieusement, qui Hugo, qui Régnier, qui Tailhade. Les *Chansons dans le style ancien* (3) de **Gérard de Chamberet** méritent d'être citées à part. Archaïsme tranquille, simplicité rappelant quelque Racan moderne. Enfin notre magicien — j'ai nommé **Claude Debussy** — dispose ses sortilèges autour de *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (4), d'une impressionnante futilité. Mais, n'est-ce pas Ravel, qui, lui aussi, s'est plu cet été à sortir de musique ces jeux mièvres ? Que va-t-il se passer, bon Dieu !

[1] Lointier à Nice. [2] Senart et Cie. [3] Demets. [4] Durand et fils. [5] Breitkopf et Härtel à Bruxelles. [6] Max Eschig. [7] Janin frères à Lyon.

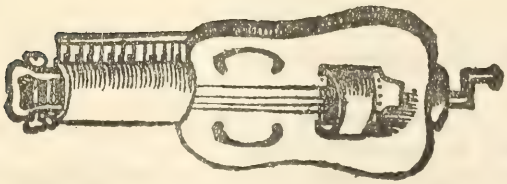
Je ne vois trop rien à évoquer à propos de l'*Introduction et Scherzetto* (3) pour piano et violon de **Raoul Moreau**, ni du *Menuet tendre* (3) de **Verley**, ni même du *Prélude et Danse* (6) pour hautbois et piano de **Cools**, et j'arrive, en vitesse, à la **Collection Sénart**, dont les 25 morceaux, pour piano, piano et violon, piano et chant, accomplissent méthodiquement leur œuvre de prophylaxie musicale, en délogeant une foule de nocives fariboles. Certes, cette *Musique Contemporaine* se réclame plus encore d'hier que de demain, bien qu'elle soit signée de MM. **Vierne, Vanzande, Piglia, Mel-Bonis, Bagge, Eymieu, Gallois, Verdalle, Boulnois, Collin, de Lioncourt, Michaux, Barria, de Dammès, Ladmirault, Decaux, Duhamel, Brody, Malherbe, Delmas, Desportes, Kunc,** et **Chanoine-Davranches** ! Mais, n'oublions pas qu'il s'agit ici d'humaniser le grand art et de faire la guerre à la contrefaçon.

Du même souci d'utile vulgarisation, mais avec des vues rétrospectives, part la *Collection de transcriptions pour piano d'œuvres d'orgue* (3), de **J. Herscher**. Mettre à la portée de tous, en évitant le tripatouillage, les richesses de Roberday, Grigny, Clérambault, Couperin, Daquin, Frescobaldi, Schutz, etc... c'est faire œuvre pie. Si l'éditeur était un lanceur hardi et puissant, cette collection prendrait une place d'honneur dans le monde de la musique.

Mais, j'allais oublier notre bon **abbé Brun**, qui glisse parmi tous ces profanes, le fascicule inévitable et sacré de ses *Hymnes avec accompagnement de trois parties pour orgue*. Savez-vous, Monsieur l'abbé, que, si j'en avais la place, je ne résisterais pas au plaisir de vous houspiller ? Quelle rage d'appuyer les volutes du plain-chant sur les massives colonnes de notre harmonie ! Laissons donc chanter les voix suaves de ces *Echos d'Orient*, sans y mettre la main, ni l'orgue sacrilège. La beauté d'une vocalise ou d'une voûte, c'est de s'élancer, toute seule, à la Pégoud. Si vous la faites accompagner par trois solides gaillards, qui la maintiennent dans l'espace sonore, vous tuez ses prouesses, et, d'un raid audacieux, qui stimule notre imagination, vous faites un exercice d'école, qui n'amuse que vous.

En somme, bonne rentrée. Beaucoup d'élèves. Les maîtres toujours vaillants. Et le Compte d'auteur n'est pas mort. Tout va bien.

V. P.



Société Française des Amis de la Musique

BUT DE LA SOCIÉTÉ

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE a pour but de grouper en une Grande Association tous ceux qui aiment la Musique, d'aider de la manière la plus générale au développement de l'Art Musical, en France et à sa diffusion à l'Etranger ; d'accorder son patronage et son appui à toute manifestation générale digne d'intérêt, enfin de créer les moyens d'action nécessaires pour réaliser, à côté de son programme artistique, une Œuvre Sociale, Philantrophique et Utilitaire qui ennoblisse ses efforts et justifie la mission qu'elle s'est proposée.

EXTRAIT DES STATUTS

Article 3.

La Société se compose de **Membres Sociétaires,** de **Membres Donateurs,** de **Membres Bienfaiteurs** et de **Membres d'Honneur.**

Les **Membres Sociétaires, Donateurs** et **Bienfaiteurs** devront être agréés par le Bureau.

Pour être **Membre Sociétaire,** il faut payer une cotisation annuelle de 20 francs.

La cotisation de 20 francs peut être rachetée par un versement unique de 500 francs.

Pour être **Membre Donateur,** il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être **Membre bienfaiteur,** il faut avoir versé en une fois une somme d'au moins 1000 francs.

Les Dames peuvent faire partie de l'Association. Elles sont éligibles à toutes les fonctions.

Article 4.

La qualité de membre de la Société se perd :

1° Par la démission.

2° Par la radiation prononcée par le Conseil d'administration pour non paiement des cotisations, après deux avis, ou pour motif grave.

Tout membre démissionnaire doit les cotisations échues et celles de l'année courante. (Loi du 1er juillet 1901, art. 4.)

Toutes les communications doivent être adressées au SECRÉTAIRE GÉNÉRAL de la Société, rue La Boëtie, 29

***

De nouvelles adhésions sont parvenues au Secrétaire Général de la Société. Ce sont, par ordre d'inscription :

MEMBRES SOCIÉTAIRES (1913)

M. Herrmann Borel.
Mlle de Chateaubourg.
M. Ch. Danner.
Mme Em. Deutsch de la Meurthe.
M. Girardin.
M. Goldner.
M. Arthur de Guichard.
M. Ernest Guillierme.
Mme Ernest Guillierme
M. Haarbleicher.
Mme Juliette Heidelbach.
M. Alfred Jonas.
M. Jean Kinen.
M. Arnold Naville.
Mme Arnold Naville.
Mme Grâce Nelson.
Mme de la Noüe.
M. Max de Novion.
M. Daniel de Poliakoff.
M. Henry Say.
Mme Vallin-Hekking.
M. Edmond Vidal-Naquet.

Les personnes suivantes se sont déjà fait inscrire pour l'année 1914.

MEMBRES SOCIÉTAIRES

Mme Béatrix Boll.
M. Victor Buesst.
Mme Victor Buesst
M. Joseph Debroux.
M. Silvin Dubois.
M. Eugène Gigout.
Mme Mange de Hauke.
Mme Lenoir.
Mme Henry Léon.
Mlle Paulette Léon.
Mme Jacques Lovenbach.
M. Jean Naville.
Mme Auguste Roussel.
Mme Marie Roussel.
Mme Charles Sautter.
Mme Gaston Sautter.
Mlle Denise Sautter.
Mme Lazare Weiller.

***

Les membres de la Société Française des Amis de la Musique jouiront, à partir de cette saison, d'un nouveau privilège.

M. Gabriel Pierné et le Comité des Concerts Colonne, ont bien voulu accorder aux " Amis " la faveur d'une réduction de 20 % sur les cartes des membres honoraires qui donnent droit aux entrées des **répétitions publiques** du samedi matin au Théâtre du Châtelet.

Nous rappelons aux membres de la Société que, sur présentation de leur carte, ils pourront se procurer au siège social de l'Administration des Concert Colonne, 13, rue de Tocqueville, une entrée permanente à ces répétitions, moyennant le prix de **80 fr.** (au lieu de 100 fr.)

Nous adressons à Monsieur Gabriel Pierné et à Messieurs les Membres du Comité de l'Association des Concerts Colonne l'expression de nos bien vifs remerciements pour cette gracieuseté.

***

Le Conseil d'Administration de la Société se réunira le mois prochain pour nommer la commission qui sera chargée de décerner le premier prix de musique de la Société à une compagnie de quatuors à cordes.

Çà et Là

Mlle MARTHE PRÉVOST

Mlle Marthe Prévost ne se consacra définitivement à l'art musical qu'après de sérieuses études littéraires. Son éducation artistique se ressentit utilement de cette culture générale. Le violon retint quelque temps son attention mais elle abandonna l'archet lorsque sa voix se fut développée, grâce aux conseils éclairés de Mme Archainbaud et de MM. Eugène et Joseph Archainbaud. Ne ressentant aucun attrait pour la scène, la jeune artiste se voua résolument à la défense de la musique de chambre classique et moderne. Sa connaissance parfaite de la langue allemande lui a permis de donner d'admirables interprétations des mélodies de Schumann, de Schubert et de Richard Strauss. Sur ses programmes se trouvent réunies les plus belles pages de Haendel, de Mozart, de Rameau et de Lulli aussi bien que celles de Duparc, Fauré, Kaechlin, Gabriel Dupont, Chausson ou Debussy. Les habitués des Concerts pour tous, des Concerts Berlioz, des Concerts Touche, des Matinées et Soirées d'Art ou des séances du Quatuor Lejeune ont souvent fêté le talent de Mlle Marthe Prévost qui donna récemment, à la Salle Gaveau, avec le concours de l'orchestre Lamoureux dirigé par Chevillard, un concert où elle remporta un véritable triomphe. Nous aurons, sans doute, plus d'une fois, au cours de cette saison, l'occasion d'entretenir nos lecteurs des succès de cette remarquable artiste qui a su se créer, parmi les musiciens, une si enviable renommée.

* * *

M. Maurice Duhamel nous prie d'annoncer qu'il a terminé en 1908 un drame lyrique en deux tableaux intitulé *Viviane* dont on prépare l'exécution. Ceci pour éviter toute contestation au sujet de la priorité du titre qu'a choisi M. Amédée Gastoué, comme nous l'avons annoncé dans notre dernier numéro.

* * *

Mlle Henriette Renié, la brillante harpiste, institue un Concours, portant son nom et enrichi d'un prix de 1200 francs et d'une mention de 300 francs. Le programme comprend une épreuve publique (exécution de morceaux imposés et transcription) et une épreuve à huis-clos (exécution de morceaux et d'études). Le concours est réservé aux harpistes ayant obtenu depuis 1908 un premier prix à un Conservatoire de Paris, de province ou de l'étranger, ou ayant suivi pendant un an le cours d'artistes d'Henriette Renié.

Pour les inscriptions et renseignements complémentaires s'adresser 47 rue Nicolo.

* * *

La très utile publication qu'est le "*Guide du Concert*" s'augmente d'une partie critique. Un supplément, intitulé "*La Critique Musicale*" rendra compte de toutes les manifestations musicales dont le Guide aura précédemment annoncé l'apparition. Les musicographes seront heureux de l'hommage qui leur est ainsi rendu par une publication qui renonce en leur faveur au parti-pris d'impassibilité qu'elle s'était imposé à ses débuts. Nous souhaitons cordialement la bienvenue à notre nouveau confrère.

* * *

Pour éviter toute erreur d'interprétation, M. Paul Fournier, le sympathique président d'honneur de l'Association des Concerts classiques de Marseille, nous prie d'apprendre à nos lecteurs que c'est par raison de santé que M. de Lacerda, victime de son zèle et de son dévouement, à dû renoncer à la direction de l'orchestre de sa société et passer la baguette à M. Louis Hasselmans.

* * *

Nous apprenons que l'Agenda P.L.M. pour 1914, actuellement sous presse, va paraître incessamment. A côté de nombreux articles et nouvelles des plus intéressants, il nous réserve la surprise de douze forts beaux hors-texte en couleurs, merveilleuses reproductions de compositions inédites représentant les plus beaux sites auxquels conduit le réseau P.L.M.

Le prix de cette remarquable publication restera néanmoins fixé à 1 fr. 50.

* * *

M. Jean d'Udine, Directeur-professeur de l'Ecole de Gymnastique rythmique (méthode Jacques-Dalcroze) a repris ses cours de gymnastique, solfège er géométrie rythmiques, 11 Avenue des Ternes. Cette école prospère entre, cette saison, dans sa cinquième année d'existence.

* * *

Le Comité du " *Salon des Musiciens Français* " (sous la présidence de M. Henri Maréchal, Inspecteur de l'Enseignement Musical et le patronage de la " *Section Musicale de l'Institut* ") a décidé que la première des douze Auditions qu'il donnera cette année, *Salle des Concerts du Conservatoire*, aura lieu le *Mardi* 11 *Novembre* prochain, à 8 h. 3/4 du soir.

* * *

Un succès pour l'art vocal français. — On sait que les chanteurs français ne sont point aimés en Italie où on ne les admet ni au théatre ni au concert.

Le Quatuor Vocal Battaille vient de triompher de cette mise à l'index, car il est engagé à Rome par la Société du Quartette, l'une des premières d'Italie ; de là, il rayonnera dans un certain nombre d'autres villes.

* * *

Notre collaborateur Camille Mauclair va faire paraître, à la fin de ce mois, sous le titre de *La Musique européenne*, (Les hommes. — Les idées. — Les œuvres de 1850 à 1914) un volume très documenté sur toutes les écoles d'Europe, dans le but de donner au public des concerts, souvent mal renseigné, un memento lui permettant de comparer utilement les diverses tendances du mouvement musical contemporain.

* * *

Deux partitions nouvelles (Edition Fürstner). — André Messager, l'éminent directeur de l'Opéra, met actuellement la dernière main à son nouvel opéra " Béatrice ", sur un livret de R. de Flers et G.-A. de Caillavet.

Cette œuvre, doit être créée à Nice au commencement de Mars prochain.

La vie de "Palestrina", le célèbre reformateur de la musique italienne vient de tenter un des compositeurs allemands les plus éminents de notre époque. Nous apprenons, en effet, que

le professeur Hans Pfitzner, qui, depuis longtemps n'a pas donné d'œuvres nouvelles travaille actuellement à un opéra en trois actes consacré à la gloire du maître italien.

* * *

Les Chœurs de la Maitrise de Saint-Eustache et les Chanteuses de Sainte Cécile sous la direction de M. F. Raugel donneront à St. Eustache, à l'occasion de Ste Cécile, le 22 Novembre une exécution de la *Cantate pour tous les temps* de Bach. M. Joseph Bonnet se fera entendre à l'orgue dans le *Prélude et Fugue en ré majeur.*

* * *

Mlle Lili de la Nux a obtenu cette année le diplôme de professeur à l'Institut de gymnastique Rythmique de Jacques Dalcroze. Mlle de la Nux est la première Française diplômée de Hellerau enseignant à Paris.

* * *

Monsieur François Dressen, premier Violoncelle solo des Concerts Lamoureux, professeur à la Schola Cantorum (Cours supérieur), a repris ses leçons particulières de violoncelle, d'accompagnement et ses cours de trios et quatuors dans son nouvel appartement 41, boulevard des Batignolles.

* * *

La brillante saison d'été du Casino de Deauville a été pour Mlle Yvonne Chazel l'occasion d'un véritable triomphe. La jeune artiste a remporté en particulier, dans le rôle de *Thaïs* un chaleureux succès.

* * *

De Montreux, M. Ansermet, directeur des Concerts symphoniques du Kursaal, nous communique un abondant et intéressant programme où brillent les noms de Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Ditterdorf, César Franck, Haydn, Huber, d'Indy, Saint-Saëns, Schubert, Strong, Schumann, Tchaïkowski, Chabrier, Cornelius, Glazounov, Gluck, Humperdinck, Mozart, Schillings, Strauss, Wagner, Weber, Albeniz, Ansermet, Duparc, Granville-Bantoch, Liszt, Moussorgski, Milhaud, Rameau, Rimski-Korsakov, Sibelius, Smetana, Strong, Strauss.

* * *

Une petite salle charmante, située 51 rue Blanche, est mise dans d'excellentes conditions par M. Serpeille, à la disposition des artistes qui désireraient la louer pour des auditions, cours et leçons.

* * *

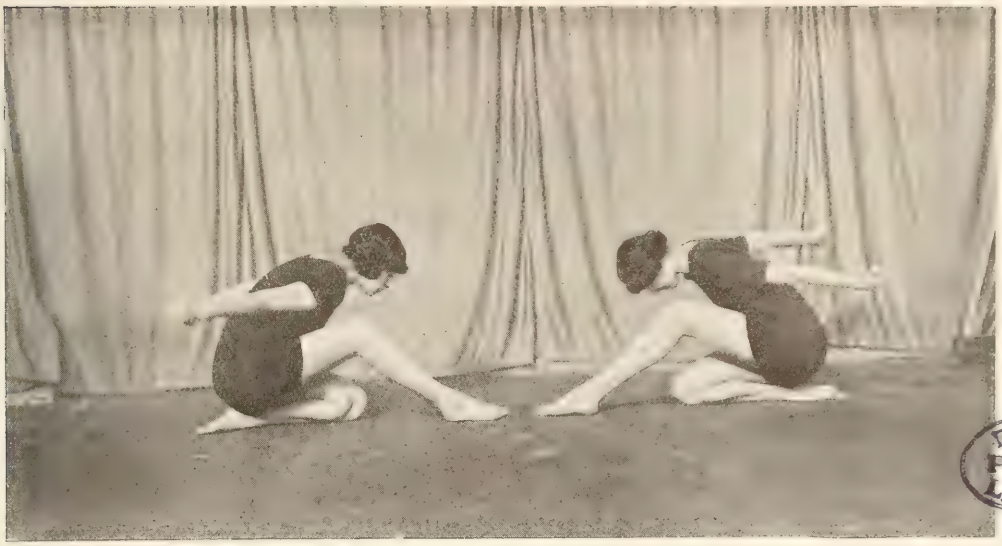
Le pianiste Dario Attal, l'un des plus remarquables virtuoses de la génération nouvelle se propose de donner en Janvier et Février une série de concerts appelés à avoir un grand retentissement dans les milieux musicaux. L'admirable élève de Leschetizki a déjà remporté ici de nombreux succès et personne n'a oublié l'éclat de son dernier récital où il souleva l'enthousiasme des habitués de la Salle Gaveau.

* * *

GYMNASTIQUE RYTHMIQUE

MÉTHODE JAQUES-DALCROZE

28, Rue de l'Annonciation (Place de Passy)



BOSTON PUBLIC LIBRARY

Cours d'Enfants : *Lundi, Jeudi 3 heures 1/2*

Cours de Dames et Jeunes Filles, 1re année, *Mardi, Vendredi 4 h. 1/2*

Cours de Dames et Jeunes Filles, 2e année, *Mardi, Vendredi, 5 h. 3/4*

Cours Mixtes à partir de Novembre . . . *Lundi, Vendredi soir 8 h. 3/4*

Solfège (adultes) à partir de Novembre . . *Jeudi 2 h. 1/2*

Les Professeurs sont diplômés à l'Institut JAQUES-DALCROZE à HELLERAU

GYMNASTIQUE RYTHMIQUE 75 fr. par trimestre ou 30 fr. par mois
SOLFÈGE . . . . . 25 fr. par trimestre ou 10 fr. par mois

La rentrée des Cours a lieu le 6 Octobre. Les Cours sont payables d'avance.
Pour les renseignements s'adresser à la Salle le Lundi et le Jeudi de 3 à 4 h.

THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

(Avenue Montaigne)

RECITAL DE PIANOLA avec ORCHESTRE

(90 exécutants)

(Association des Concerts Lamoureux)

sous la direction de M. Camille CHEVILLARD

et avec le Concours de Mlle Marthe CHENAL

de l'Opéra-Comique

le Mercredi 5 Novembre 1913, à 3 h. précises

PROGRAMME

1. *Ouverture de Tannhauser* . . . . . *Wagner*
   par l'ORCHESTRE

2. *a) Elégie en fa mineur* . . . . . *Massenet*
   b) Myrto. . . . . . *Leo Delibes*
   Mlle MARTHE CHENAL, accompagnée au Pianola.

3. *a) Allegro Appassionato, op. 70, en ut mineur* . . . *Saint-Saëns*
   b) Nocturne, op. 15, N^0^ 2, en fa dièse . . . . . *Chopin*
   c) Valse de Concert, op. 41. . . . . . *Glazounow*
   au PIANOLA.

4. *Concerto, op. 16, en la mineur* . . . . . *Grieg*
   Allegro molto moderato
   Adagio. Allegro moderato.
   au PIANOLA, avec accompagnement d'ORCHESTRE.

5. *Prière de la Tosca* . . . . . , ... *Puccini*
   Mlle MARTHE CHENAL, accompagnée au PIANOLA.

6. *Fantaisie Hongroise en mi mineur* . . . . . *Liszt*
   au PIANOLA, avec accompagnement d'ORCHESTRE.

Au Pianola : Mr. R. de Aceves.

Piano WEBER

Claude Debussy met la dernière main à un ballet pour enfants qu'il a écrit sur un argument du dessinateur bien connu André Hellé. L'œuvre remplie de fantaisie et d'humour est destinée à une de nos scènes parisiennes les plus réputées pour ses spectacles d'art.

Le charmant ballet va paraître bientôt avec de délicieux dessins en couleurs qui représentent les principales scènes de l'ouvrage. Titre : " *La Boîte à Joujoux* "

* * *

UNE INTÉRESSANTE EXPÉRIENCE

Le 5 Novembre, en matinée, au Théatre des Champs-Elysées, sera tentée une très curieuse et très artistique expérience dont la simple annonce passionne déjà les milieux musicaux. Un fort beau concert symphonique, dont nous publions le programme dans ce numéro, réunira sur la belle scène de l'Avenue Montaigne l'admirable cantatrice Marthe Chenal, que l'Amérique se dispose à nous ravir, notre grand chef d'orchestre Camille Chevillard et les brillants exécutants de l'Association des Concerts Lamoureux, Mais un élément artistique nouveau viendra donner à cette audition une signification tout particulière. Renouvelant l'essai, si favorablement accueilli, d'Arthur Nikisch, Camille Chevillard aura sous sa baguette, pour l'exécution de la Fantaisie Hongroise de Liszt et du Concerto de Grieg, non pas un pianiste professionnel mais un instrument ingénieusement doté de toute la souplesse d'un organisme vivant, un mécanisme délicieusement subtil, capable d'offrir aux chefs d'œuvres de la littérature pianistique les moyens d'expression les plus puissants, les plus riches et les plus nuancés. Le Pianola reçoit, ce jour là, ses lettres de noblesse musicale. Cette solennelle consécration d'une des inventions humaines qui auront le plus utilement contribué à la diffusion et au progrès de la musique dans le monde moderne, sera chaleureusement accueillie par tous les artistes et enchantera tous ceux qui doivent au Pianola des joies esthétiques de premier ordre réservées jusqu'alors aux seuls virtuoses. Ils sont nombreux, ceux qui, après avoir longtemps souffert de l'insuffisance d'une éducation technique trop longue à acquérir, ont trouvé dans ce frémissant traducteur de la pensée des maîtres, un confident sensible et un complaisant initiateur. Ils se sont souvent irrités des grossières confusions qui se sont parfois établies dans la foule ignorante entre le puéril et brutal engrenage des claviers mécaniques et ce très artistique " cohéreur " de sensations dont ils connaissent toute l'intelligente docilité. Cette publique apothéose enorgueillira tous ceux qui ont courageusement protesté contre de tels préjugés. En rendant ainsi justice à l'une des plus précieuses conquêtes de la sciences moderne, nos grands artistes affirment que, loin de voir en elle un danger pour le développement technique de nos futures générations de pianistes, ils attendent de sa fidèle collaboration un bienfaisant renouveau, une salutaire exaltation de la tendresse des foules à l'égard d'une Muse qui fut parfois un peu hautaine et distante mais qui exaucera désormais les prières des plus humbles de ses fidèles et ne se refusera plus à leur adoration.

Pierre Lérys

La Vie chère et la Bourse

Depuis une douzaine d'années, tous les budgets, depuis celui de l'Etat jusqu'à ceux des plus humbles citoyens, ont augmenté dans une proportion considérable. Les dépenses devenant de plus en plus fortes, il a fallu trouver des recettes de plus en plus élevées pour arriver à établir l'équilibre, mais cela n'est pas toujours facile et j'en connais beaucoup, à commencer par l'Etat, qui n'arrivent pas à combler le déficit. Pendant quelques années chacun est parvenu, tant bien que mal, à boucler son budget en prenant sur ses réserves et en réalisant quelques économies, mais la plupart n'ont pu se procurer des ressources supplémentaires qu'en engageant l'avenir, de sorte que leur situation se trouve maintenant aggravée.

Et pourtant il faut en sortir. Il devient urgent de prendre des décisions énergiques pour éviter que le mal devienne irréparable. Avant tout, il faut établir sans restriction le chiffre total des dépenses nécessaires et trouver, pour y faire face, des recettes normales. C'est ce dernier point qui devient de plus en plus difficile. L'Etat a, à sa disposition, un moyen très simple, c'est d'imposer davantage les contribuables et il va inaugurer prochainement de nouvelles taxes, impôt sur le capital, impôt sur le revenu, impôt sur les valeurs mobilières, qui en définitive frappent les mêmes personnes, c'est-à-dire les capitalistes grands ou petits. Les industriels et commerçants peuvent également faire supporter à d'autres leurs charges supplémentaires en augmentant le prix de vente de leurs marchandises, ce qui pèse encore sur les consommateurs ; mais les particuliers ne disposent pas de ces moyens réservés à l'Etat et aux producteurs et doivent tirer d'eux-mêmes leurs ressources.

Et c'est justement au moment précis où leurs dépenses s'augmentent par le renchérissement de la vie que la surélévation des impôts vient diminuer leurs recettes. Les capitalistes sont par conséquent forcés de chercher un revenu plus fort pour supporter les charges nouvelles qui pèsent sur eux et que, seuls, ils ne peuvent repasser sur le dos des autres. Aussi, depuis quelques années, voyons-nous les grandes valeurs de tout repos délaissées pour des valeurs de second ordre qui produisent un revenu plus important. Les fonds d'Etats, anglais, français, allemands, belges, italiens, russes ont été remplacés dans beaucoup de portefeuilles par les fonds brésiliens, argentins, chinois, japonais, etc. Les titres des grandes compagnies européennes de chemin de fer ont fait place à ceux des Compagnies américaines. Les actions et obligations des Sociétés industrielles et minières, dont le passé et les réserves assurent l'avenir, ont été abandonnées au profit des vignettes plus ou moins aléatoires de nouvelles entreprises ne présentant aucune sécurité et destinées à l'effondrement.

Mon avis est que les capitalistes ont lâché la proie pour l'ombre et que dans l'espoir de toucher 5 % au lieu de 3 ou 3 1/2 ils ont risqué de perdre, et souvent ils ont perdu, sur leur capital une somme supérieure à la différence de revenu. Depuis 40 ans que je m'occupe de finance, j'ai toujours constaté qu'il y avait plus d'avantages à opérer sur des valeurs de premier ordre parce que la plus-value du cours compense largement leur faible revenu. Leur abandon momentané a fait baisser les cours, c'est le moment d'en profiter pour rentrer dans ces valeurs à de bonnes conditions. Examinez donc votre portefeuille, faites-en l'inventaire exact et débarrassez-vous sans retard de tout titre ne présentant pas une absolue sécurité ; en un mot ne gardez que les grandes valeurs dites de père de famille. Si vous avez la moindre hésitation pour vous décider, demandez-moi un avis, que je vous donnerai immédiatement et gracieusement, trop heureux d'être utile à mes lecteurs. Vous pouvez m'envoyer la liste des valeurs composant votre portefeuille, je vous la retournerai en mettant en face de chacune la mention : à *garder* ou à *vendre*. De plus je me mets à votre disposition pour vous fournir les explications nécessaires à votre édification personnelle.

Non seulement, je vous éviterai d'aventurer votre argent dans des placements douteux, mais je vous indiquerai le moyen d'augmenter votre revenu annuel et je suis convaincu qu'après vous être rendu compte, par la pratique, de l'excellence de mes conseils, vous continuerez à me les demander et à les suivre. Je heurterai souvent les avis intéressés que vous donnent certains courtiers ou employés de Banque, qui, pour gagner une commission de quelques francs sur une affaire, n'hésitent pas à vous faire perdre au besoin des centaines de francs. Croyez-moi, il faut être absolument désintéressé pour vous recommander la rente française, les consolidés anglais, les fonds d'états belges, russes ou allemands, ainsi que les actions et obligations des grandes compagnies de chemins de fer et des principales Sociétés industrielles ou minières. Aussi, vous pouvez en toute confiance me demander une consultation sur votre situation financière, même si vous avez une mauvaise spéculation engagée, je mettrai ma vieille expérience à votre disposition, soit par correspondance, soit de vive voix à mon bureau, 8, rue Drouot, tous les jours de 10 h. à 11 h. du matin et de 4 h. à 7 h. Vous auriez vraiment tort de ne pas en profiter, puisque cela ne vous engage à rien et peut vous rendre service.

En matière financière, un bon conseil ne doit jamais être négligé, et souvent une fortune en dépend.

P.-E. Penaud.

(Cette rubrique n'engage pas la responsabilité de la Revue.)

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant: Marcel Fredet.

Imprimerie Sainte Cathérine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique.

LE FUTURISME OU LE BRUIT DANS LA MUSIQUE

Audacieux et tapageur, le *Futurisme* a tout fait pour ameuter les passants. Depuis le jour où il partit en guerre contre le *Clair de Lune*, jusqu'à sa dernière campagne en faveur de la *Différenciation innombrable des sexes*, il a semé la terreur, et le rire aussi, parmi tous les arts. Peinture, sculpture, drame et syntaxe ont tour à tour frissonné a l'appel de l'*outre-homme* révolté, vociférant, clâmant : " guerre aux traditions, mort aux musées, destruction de tout ce que l'humanité appelle le passé, voire le présent. "

La musique ne devait pas être épargnée. Le *Manifeste des musiciens futuristes*, signé Pratella en 1911, et la déclaration de Russolo sur l'*Art des Bruits*, parue dernièrement, sont des assauts fougueux, qu'il y aurait cruauté à vouloir ignorer. Bruyants, puisqu'il s'agit de bruit, et réclamiers, puisque futuristes, ces manifestes s'inspirent à la fois, d'une haine vivace contre les doctrines admises, et d'une passion violente pour les nouveautés outrancières.

Ecoutons Pratella :

Il est incontestable que l'Italie ne peut guère opposer un seul nom de musicien novateur à ceux de Debussy, Dukas, Charpentier, Richard Strauss, Edward

Elgar, Moussorgsky, Rimski Korsakov, Glazounov et Sibelius, qui tous, avec plus ou moins de génie, s'efforcent de surpasser le génie révolutionnaire de Richard Wagner.

Nous croyons d'autre part en l'intarissable inspiration musicale de notre race ; nous déclarons aussi que l'infériorité actuelle de la musique italienne est le produit logique :

1° des conservatoires de musique empestés par le traditionnalisme ignorant des professeurs ; 2° des grands éditeurs, marchands de notes et de voix, ladres et peureux.

En effet les jeunes musiciens italiens qui sortent de l'atmosphère méphitique des conservatoires sont immédiatement apprivoisés par les éditeurs, qui après leur avoir imposé une horreur profonde pour l'originalité créatrice, un mépris chronique pour l'art et une adoration absolue pour les différents crétinismes du public, les enchaînent à jamais par des contrats étrangleurs aux pieds de ces deux grands modèles en carton pâte : Puccini et Giordano.

Jeunes compositeurs d'Italie, désertez donc les conservatoires et les académies pour étudier et composer dans la plus absolue des libertés. Révoltez-vous contre la tyrannie des éditeurs, l'outrecuidance du public et le bavardage des critiques plus ou moins vendus.

Attaquons ensemble le préjugé de la musique *bien faite* — bon devoir de réthorique — et conspuons cette phrase courante, lâche autant que stupide : *il faut revenir à l'ancienne musique*. Détruisons le règne du chanteur. Il faut que son importance corresponde exactement à celle d'un instrument de l'orchestre. Transformons la conception, la valeur et le titre du de poème dramatique pour la musique.

Il faut que chaque compositeur soit l'auteur de son propre poème.

Combattons ensemble catégoriquement toutes les reconstructions historiques, la mise en scène traditionnelle et le mépris du costume moderne dans l'opéra. Luttons ensemble contre le succès énervant et délétère des romances du genre Tosti et Costa et des chansonnettes napolitaines. Proscrivons ensemble la musique sacrée qui, étant donné la banqueroute des religions, est devenue le monopole exclusif de tous les directeurs de conservatoires, affamés de gloriole et dénués de talent.

Arrachons de l'esprit du public le goût des vieux opéras, dont l'exhumation encombre la marche des musiciens novateurs, obligeons ensemble le public, par une propagande assidue, à défendre tout ce qui éclate d'original et de révolutionnaire en musique.

Glorifions-nous enfin d'être injuriés et sifflés par la horde des moribonds et des opportunistes.

On crie de part et d'autre que nous sommes des fous. Cela ne nous étonne pas, car Palestrina aurait probablement considéré Bach comme un fou, Bach aurait considéré Beethoven comme un fou, Beethoven aurait considéré Wagner comme un fou. Rossini déclarait en plaisantant qu'il avait enfin compris une page de

musique wagnérienne en la lisant de bas en haut. Après une audition de l'ouverture de *Tannhäuser*, Verdi écrivait à un ami que Wagner n'était qu'un pauvre aliéné.

C'est donc à la fenêtre d'une glorieuse maison de fous, que nous proclamons comme un principe essentiel de notre révolution futuriste que le contrepoint et la fugue, sottement considérés comme une des branches les plus importantes de l'enseignement musical, ne sont plus guère à nos yeux que les ruines de cette vieille science de la polyphonie qui s'étend des Flamands à Bach. Nous les remplaçons par la polyphonie harmonique, fusion logique du contrepoint et de l'harmonie, qui évitera aux musiciens la peine inutile de dédoubler leurs efforts en deux cultures opposées : l'uue trépassée, l'autre contemporaine et partant inconciliables parce qu'elles sont les fruits différents de deux sensibilités différentes.

Le ciel changeant, les eaux mouvantes, les forêts, les montagnes, la mer, l'enchevêtrement fumeux des ports marchands, les grandes capitales houleuses et leurs innombrables cheminées d'usines, se transforment en voix puissantes et prodigieuses à travers l'âme du musicien. Ces voix chantent les passions, les volontés, les joies et les douleurs de l'homme que la magie de l'art rattache ainsi et mêle à la nature. Les formes musicales ne sont ainsi que les apparences et les fragments d'un seul Tout.

Encore un peu vague, cette déclaration se trouve complétée par celle du peintre Russolo, que voici :

Mon cher Balilla Pratella, grand musicien futuriste,

Le 9 Mars 1913, durant notre sanglante victoire remportée sur 4000 passéistes au Théâtre Costanzi de Rome, nous défendions à coup de poing et de canne ta *Musique futuriste*, exécutée par un orchestre puissant, quand tout-à-coup mon esprit intuitif conçut un nouvel art que, seul, ton génie peut créer : l'Art des Bruits, conséquence logique de tes merveilleuses innovations.

La vie antique ne fut que silence. C'ést au dix-neuvième siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le Bruit. Aujourd'hui le bruit domine en souverain sur la sensibilité des hommes. Durant plusieurs siècles la vie se déroula en silence, ou en sourdine. Les bruits les plus retentissants n'étaient ni intenses, ni prolongés, ni variés. En effet, la nature est normalement silencieuse, sauf les tempêtes, les ouragans, les avalanches, les cascades et quelques mouvements telluriques exceptionnels. C'est pourquoi les premiers sons que l'homme tira d'un roseau percé ou d'une corde tendue, l'émerveillèrent profondément.

Les peuples primitifs attribuèrent au son une origine divine. Il fut entouré d'un respect religieux et réservé aux prêtres qui l'utilisèrent pour enrichir leurs rites d'un nouveau mystère. C'est ainsi que se forma la conception du son comme chose à part, différente et indépendante de la vie. La musique en fut le résultat, monde fantastique superposé au réel, monde inviolable et sacré. Cette atmosphère hiératique devait nécessairement ralentir le progrès de la musique, qui fut ainsi devancée par les autres arts. Les Grecs eux-mêmes, avec leur théorie musicale

fixée mathématiquement par Pythagore et suivant laquelle on admettait seulement l'usage de quelques intervalles consonnants, ont limité le domaine de la musique et ont rendu presqu'impossible l'harmonie qu'ils ignoraient absolument. La musique évolua au Moyen-Age avec le développement et les modifications du système grec du tétracorde. Mais on continua à considérer le son dans son déroulement à travers le temps, conception étroite qui persista longtemps et que nous retrouvons encore dans les polyphonies les plus compliquées des musiciens flamands. L'accord n'existait pas encore ; le développement des plus différentes parties n'était pas subordonné à l'accord que ces parties pouvaient produire ensemble ; la conception de ces parties n'était pas verticale, mais simplement horizontale. Le désir et la recherche de l'union simultanée des sons différents (c'est-à-dire de l'accord, son complexe) se manifestèrent graduellement : on passa de l'accord parfait assonant aux accords enrichis de quelques dissonances de passage, pour arriver aux dissonances persistantes et compliquées de la musique contemporaine.

L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgama des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui l'art musical recherche des amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du *son-bruit*. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain. Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie ne suscite plus aucune émotion.

Pour exciter notre sensibilité, la musique s'est développée en recherchant une polyphonie plus complexe et une variété plus grande de timbres et de coloris instrumentaux. Elle s'efforça d'obtenir les successions les plus compliquées d'accords dissonants et prépara ainsi le bruit musical.

Cette évolution vers le son-bruit n'est possible qu'aujourd'hui. L'oreille d'un homme du dix-huitième siècle n'aurait jamais supporté l'intensité discordante de certains accords produits par nos orchestres (triplés quant au nombre des exécutants) ; notre oreille au contraire s'en réjouit, habituée qu'elle est par la vie moderne, riche en bruits de toute sorte. Notre oreille pourtant, bien loin de s'en contenter, réclame sans cesse de plus vastes sensations acoustiques. D'autre part, le son musical est trop restreint, quant à la variété et à la qualité de ses timbres. On peut réduire les orchestres les plus compliqués à quatre ou cinq catégories d'instruments différents quant au timbre du son : instruments à cordes frottées, à cordes pincées, à vent en métal, à vent en bois, instruments de percussion. La musique piétine dans ce petit cercle en s'efforçant vainement de créer une nouvelle variété de timbres. Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits.

Chaque son porte en soi un noyau de sensations déjà connues et usées qui prédisposent l'auditeur à l'ennui, malgré les efforts des musiciens novateurs. Nous avons tous aimé et goûté les harmonies des grands maîtres. Beethoven et Wagner

ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures, et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, " l'Héroïque " ou la " Pastorale. "

Nous ne pouvons guère considérer l'énorme mobilisation de forces que représente un orchestre moderne sans constater ses piteux résultats acoustiques. Y a-t-il quelque chose de plus ridicule au monde que vingt hommes qui s'acharnent à redoubler le miaulement plaintif d'un violon ? Ces franches déclarations feront bondir tous les maniaques de musique, ce qui réveillera un peu l'atmosphère somnolente des salles de concerts. Entrons-y ensemble, voulez-vous ? Entrons dans l'un de ces hôpitaux de sons anémiés. Tenez : la première mesure vous coule dans l'oreille l'ennui du déjà entendu et vous donne un avant-goût de l'ennui qui coulera de la mesure suivante. Nous sirotons ainsi, de mesure en mesure, deux ou trois qualités d'ennui en attendant toujours la sensation extraordinaire qui ne viendra jamais. Nous voyons en attendant s'opérer autour de nous un mélange écœurant formé par la monotonie des sensations et par la pâmoison stupide et religieuse des auditeurs, ivres de savourer pour la millième fois, avec la patience d'un boudhiste, une extase élégante et à la mode. Pouah ! Sortons vite, car je ne puis guère réprimer trop longtemps mon désir fou de créer enfin une véritable réalité musicale en distribuant à droite et à gauche de belles gifles sonores, enjambant et culbutant violons et pianos, contrebasses et orgues gémissantes ! Sortons !

D'aucuns objecteront que le bruit est nécessairement déplaisant à l'oreille. Objections futiles que je crois oiseux de réfuter en dénombrant tous les bruits délicats qui donnent d'agréables sensations. Pour vous convaincre de la variété surprenante des bruits, je vous citerai le tonnerre, le vent, les cascades, les fleuves, les ruisseaux, les feuilles, le trot d'un cheval qui s'éloigne, les sursauts d'un chariot sur le pavé, la respiration solennelle et blanche d'une ville nocturne, tous les bruits que font les félins et les animaux domestiques et tous ceux que la bouche de l'homme peut faire sans parler ni chanter.

Traversons ensemble une grande capitale moderne, les oreilles plus attentives que les yeux, et nous varierons les plaisirs de notre sensibilité en distinguant les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans les tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux. Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains.

Nous voulons entonner et régler harmoniquement et rythmiquement ces bruits très variés. Il ne s'agit pas de détruire les mouvements et les vibrations irrégulières (de temps et d'intensité) de ces bruits, mais simplement fixer le degré

ou ton de la vibration prédominante. En effet le bruit se distingue du son par ses vibrations confuses et irrégulières (quant au temps et à l'intensité). Chaque bruit a un ton, parfois aussi un accord qui domine sur l'ensemble de ces vibrations irrégulières. L'existence de ce ton prédominant nous donne la possibilité pratique d'entonner les bruits, c'est-à-dire de donner à un bruit une certaine variété de tons sans perdre sa caractéristique, je veux dire le timbre qui le distingue. Certains bruits obtenus par un mouvement rotatoire peuvent nous offrir une gamme entière, ascendante ou descendante, soit qu'on augmente ou soit qu'on diminue la vitesse du mouvement.

Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. Le bruit, jaillissant confus et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie, ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises. Nous sommes sûrs qu'en choisissant et coordonnant tous les bruits nous enrichirons les hommes d'une volupté insoupçonnée.

Bien que la caractéristique du bruit soit de nous rappeler brutalement à la vie, l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits. Voici les 6 catégories de bruits de l'orchestre futuriste que nous nous proposons de réaliser bientôt mécaniquement :

1	2	3	4	5	6
Grondements Eclats Bruits d'eau tombante Bruits de plongeon Mugissements	Sifflements Ronflements Renâclements	Murmures Marmonnements Bruissements Grommellements Grognements Glouglous	Stridences Craquements Bourdonnements Cliquetis Piétinements	Bruits de percussion sur métal, bois, peau, pierre, terre-cuite, etc.	Voix d'hommes et d'animaux ; cris, gémissements, hurlements, rires, râles, sanglots.

Résultat : un concert de Bruiteurs, donné à Milan le 11 août dernier, avec le concours des quatre réseaux de bruits suivants :

3 bourdonneurs	3 siffleurs	1 fracasseur
2 éclateurs	2 bruisseurs	1 stridenteur
1 tonneur	2 glouglouteurs	1 renâcleur

« Malgré une certaine inexpérience de la part des exécutants, nous dit le compte-rendu officiel de cette mémorable journée, l'ensemble fut presque toujours parfait, et les effets saisissants obtenus par Russolo, révélèrent aux auditeurs une nouvelle volupté acoustique. Le programme comprenait quatre morceaux :

Réveil de la Capitale
Rendez-vous d'autos et d'aéroplanes
On dîne à la terrasse du Casino
Escarmouche dans l'oasis.

Il y a certainement une force hilarante cachée dans cette symphonie d'idées, de vocables et de bruits, aux sons de laquelle le futurisme prétend faire son entrée dans le monde de notre musique. Pourtant, on pouvait s'attendre à pis. Ceux qui ont vu le belliqueux Marinetti glorifier les schrapnells de la guerre bulgare et l'anarchie des Lettres, ceux qui ont entendu Valentine de St. Point proposer aux femmes la brute comme modèle, ou Guillaume Apollinaire s'adresser avec véhémence au *dilettantisme merdoyant*, devaient redouter de plus grands écarts. Mais la musique ne se laisse point traiter comme une femme de lettres, et c'est une joie de voir qu'auprès d'elle le futurisme dépouille en partie sa férocité, et redevient humain. L'histoire d'Orphée est toujours vraie !

Aussi bien, faut-il se hâter de dire que le futurisme est une doctrine musicale en son principe même. Ceci sans paradoxe. En somme, d'où viennent les terribles adeptes de Marinetti ? Révoltés de vivre dans un pays de ruines et de déprimante archéologie, que le monde entier traite en terre de mort et d'exhumation, ils ont jailli de l'Italie, comme une force trop longtemps comprimée dont l'explosion veut être catastrophale. Ce qu'ils atteignent, ce qu'ils brisent, ce sont les formes stagnantes des beaux-arts : la pierre de l'architecte, le marbre du statuaire, la toile du peintre, le livret du drame, tous arts de durée, qui permanent, et dont l'exemple encombrant peut être un obstacle à la libre évolution d'un pays qui doit vivre.

Mais la musique, notre musique moderne, incessante variation, reflets de sonorité, que peut elle craindre de ces inconoclastes ? N'est-elle pas elle-même futuriste depuis toujours, dès avant que le mot et la chose ne fussent inventés ? Et le futurisme italien lui doit sans doute l'exemple et le goût de je ne sais quelle inquiètude, qui lui fait voir toutes choses dans un perpétuel état de mobilité. Qu'il s'agisse de mouvementer la syntaxe au profit de l'intensité du discours, ou d'exaspérer l'injustice des

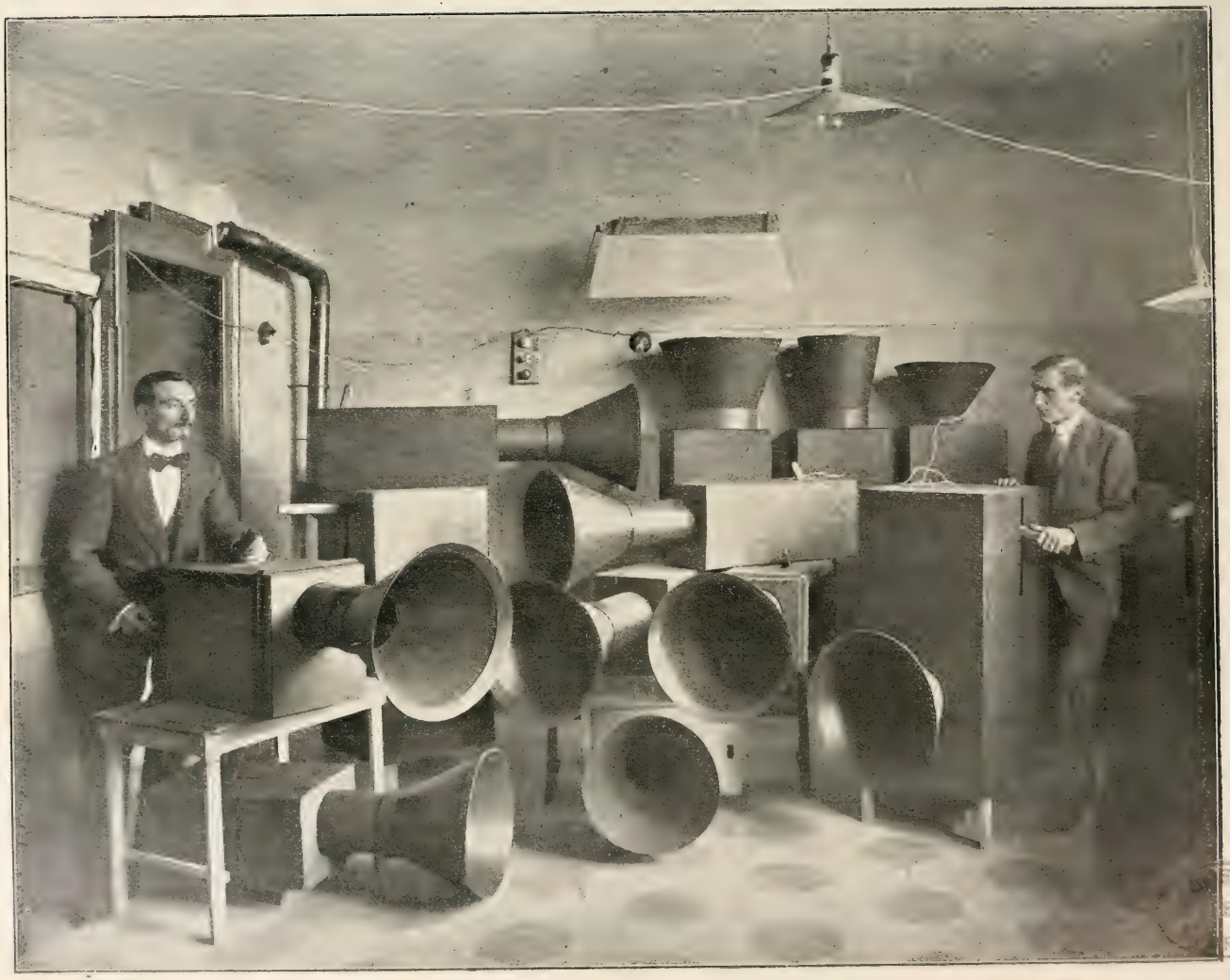
sexes, ou d'introduire la strophe chaotique dans le vers libre, ou de superposer les plans dans l'infini plastique, le point de vue est le même, et c'est celui qui convient à l'art des mouvements vibratoires. Quand les peintres de cette école déclarent :

" Tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient, se déforment en se poursuivant, comme les vibrations précipitées dans l'espace... Les seize personnes que vous avez autour de vous dans l'autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, dix, quatre, trois ; elles sont immobiles et se déplacent ; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'assoir devant vous, comme des symboles persistants de la vibration universelle... "

Ne parlent-ils pas en musiciens, ayant devant eux les sonorités d'un orchestre qui se superposent, passent l'une devant l'autre, se résorbent et se multiplient en un jeu d'incessante déformation ?

Comme les autres défenseurs d'un art moderne, qui cherche ses voies en pays latin depuis quinze ans, ils sont, à leur insu même, dominés par l'esprit de la musique. Chez nous aussi, nous avons connu cet état, d'âme. L'art décoratif français de 1900, qui n'avait pas encore passé par Munich, présentait tous les signes d'une évidente et inquiètante musicalité. L'aspect fuyant des lignes, l'équilibre instable et presque modulant des objets, le choix des demi-teintes incertaines, tout donnait l'impression d'inachevé et d'attente, que présenterait une œuvre musicale, si l'on voulait la transporter dans l'ordre plastique et dans la catégorie de l'espace. Les formes visibles étaient traitées comme les mouvements sonores. L'œil appliquait aux gares du Métro le souci des *forces mouvantes* que l'oreille cherchait à satisfaire avec Franck ou Debussy. Et cela, au moment même où l'Allemagne, épuisée par un long siècle de génie musical, se tournait vers un art résolument statique, et créait ce style décoratif parfaitement assis, dont le goût français (encore aujourd'hui en pleine crise sonore) ne peut accepter l'immobile et solide aplomb.

Donc, les futuristes, loin d'attaquer la musique, comme ils ont attaqué les arts et les lettres, ne sauraient que tomber d'accord avec elle. C'est ce qu'ils font, et leur thèse du bruit, toute folle qu'elle paraisse, ou qu'elle veuille paraitre, n'est en réalité qu'un ingénieuse défense du son.



M. Russolo
manœuvre un hululeur

LES INSTRUMENTS BRUITEURS DANS
LE LABORATOIRE FUTURISTE DE MILAN

M. Piatti
manœuvre un bourdonneur

TON
BLIC
RARY

Pour le prouver, qu'on me permette d'abord de citer quelques lignes d'un journal récent. La scène se passe au Palais de justice de Paris.

M. Cochon, d'une voix lente, lit ces conclusions :

Attendu que la contravention de tapage injurieux ne pourrait être relevée contre l'inculpé qu'autant qu'il serait établi que le bruit du Raffût de Saint-Polycarpe, discordant et inharmonieux, blesserait ainsi les oreilles des propriétaires: Attendu qu'il n'en est pas ainsi : Que la musique du Raffût de Saint-Polycarpe est de nature à charmer les oreilles des propriétaires les plus prévenus...

M. le président Vial, interrompant M. Cochon. — Je n'admets pas qu'on se moque de moi...

M. Cochon. — La musique du Raffût de Saint-Polycarpe n'est pas injurieuse.

M. le président Vial. — Vous prétendez que votre musique ne constitue pas un charivari ?

M. Cochon. — Oui... Aussi je demande dans mes conclusions que, pour me juger en connaissance de cause, vous ordonniez que le Raffût de Saint-Polycarpe se fasse entendre à l'audience... Parfaitement éclairé, vous pourrez juger ensuite...

Un agent vient déclarer que les instruments de musique du " Raffût de Saint Polycarpe " sont des casseroles, des boîtes en bois, des caisses à savon et un clairon " qui sonne très mal ". C'est, ajoute l'agent, un vacarme épouvantable et discordant.

M. Cochon. — Il y a de l'harmonie dans cette musique... Vous n'êtes pas expert en musique.

Et le tribunal de conclure à une condamnation :

Attendu que la religion du tribunal est suffisamment éclairée sur la nature des bruits que peut produire l'ensemble des objets employés pour ce charivari: que des éléments suffisants d'appréciation sont apportés par les dépositions des témoins.

La moralité de cette histoire vraie, c'est qu'entre le bruit et la musique, la séparation n'est pas si manifeste, qu'elle puisse apparaître à la compétence d'un tribunal éclairé. N'en est-il pas de même dans nos salles de concert ? Sur quelques millions d'êtres humains, pourvus d'oreilles, et formant le public civilisé, combien existe-t-il d'auditeurs pour une symphonie, fut-elle de Beethoven ? Très peu, guère plus d'1 %. Pour les autres, grosse majorité, la *Neuvième* est un charivari, confus et ennuyeux.

Charivari aussi, et d'autre part, aux oreilles d'un de nos plus grands maîtres, que la *fanfare de la Péri* de Dukas. Charivari encore pour une autre gloire de l'école française que la *Salomé* de Strauss. Je connais plus d'un amateur, en province, qui à l'audition de la *Bonne Chanson* se plait

à imagimer que le pianiste a suivi les préceptes de l'Evangile, et que sa droite ignore totalement ce que fait sa gauche. Et ainsi de suite.... Qu'on fasse une enquête. Je défie de trouver dans l'opinion publique une limite approximative entre le bruit et la musique, aujourd'hui comme hier. Mozart fut l'homme du bruit en 1775, comme Lully en 1660, comme Strawinski en 1913. Encore sommes-nous ici entre Européens. Faut-il invoquer le témoignage des Jaunes et des Noirs ?

Toute différence entre ces deux contraires est affaire de goût, d'habitude et de psychologie. Hors de l'oreille tout est bruit. En passant en nous, le son devient musique, parce qu'il est saisi et compris par une conscience organisée. La musique, c'est l'art d'interpréter les bruits.

C'est d'ailleurs ce que reconnaissent les physiciens eux-mêmes, lorsqu'à la suite d'Helmholtz, ils nous enseignent qu'un son régulier et rationnel dans la constitution de ses éléments, est musical, tandis qu'il reste à l'état de bruit dans le cas contraire. Une certaine proportion vibratoire, et nous sommes dans la musique. Une plus grande complexité de rapports, et nous voici dans le bruit. Pourquoi ? Personne ne saurait le dire ; ce vieux problème, — tel le veau d'or de l'opéra — est toujours debout. Les Futuristes lui ont donné une forme et neuve sensationnelle, mais nous le connaissions déjà depuis longtemps sous les noms irritants de *Consonances et Dissonances.*

Que n'a-t-on pas tenté pour isoler et définir ces deux concepts, toujours enchevêtrés, toujours solidaires, au grand désespoir de l'école et du dogmatisme. Vains efforts ! Ces groupes ennemis sont appelés à se rejoindre définitivement pour ne plus former qu'une seule et même série. De même, son et bruit apparaissent aujourd'hui comme des prolongements l'un de l'autre, dans la logique auditive. Cela se comprend: car, c'est bien un élément de bruit qui se cache dans la dissonance et lui permet d'agir sur le sens musical, autrement que n'agit la consonance parfaitement régulière. Mais, dès que la sensibilité est revenue de ce premier émoi, qu'elle s'est accoutumée à cette succession ou à cette agrégation sonore, que reste-t-il de la dissonance ?

Il fut un temps où la neuvième était dissonance, où la septième l'était, où la tierce l'était. Aujourd'hui, toutes ces formations ont droit de cité dans la musique, et se meuvent librement, comprises et admises partout. La dissonance a été un acheminement du bruit vers le son.

Dans la musique actuelle c'est en vain qu'on voudrait attribuer un

sens à ces mots désuets. Il n'y a pas plus de consonances et de dissonances que d'accords parfaits ou imparfaits, car la perfection suppose un critérium esthétique, que personne ne songe plus à établir. Il y a simplement des accords qui correspondent à des sensations artistiques, et dont le compositeur use à sa fantaisie, Le bruit et la musique sont donc singulièrement voisins, et le pas que franchissent les futuristes pour les réunir n'est pas réellement si grand.

Enfin, avez-vous remarqué, lecteur sans doute anti-futuriste, que le développement de l'art s'est toujours accompli exclusivement du côté dissonance, c'est à dire du côté bruit ? Le compositeur illustre a beau changer de siècle ou de nom, s'appeler Monteverde, Wagner ou Debussy, on peut être sûr qu'il se signalera toujours à l'attention des foules en introduisant dans l'économie sonore des valeurs jusque là considérées comme irrationnelles, et des agents d'altération, dont le son musical est censé exempt par définition. N'est-ce pas singulier ? Depuis trois mille ans la musique marche allègrement à la conquête du bruit !

Tout cela ne prouve-t-il pas que ces vocables, autour desquels on polémise, sont tout au plus des mots commodes pour dissimuler des idées fragiles. A l'examen, et en considérant les choses du point de vue de Sirius, comme le voulait Renan, il n'existe peut-être ni son ni bruit, mais un éternel état vibratoire, auquel l'artiste prête une oreille plus ou moins complaisante, plus ou moins bien douée. Le compositeur, et l'auditeur après lui, entendent ce qu'ils peuvent, et comme ils le peuvent. Ce qui leur échappe est par eux qualifié de bruit. Ce bruit, musique encore diffuse, située hors du champ de leur audition, leur apparait comme le contraire même de la musique proprement dite, de celle qu'ils peuvent apprécier... Voilà tout. C'est humain, mais ce n'est pas plus judicieux que de crier : Vive le bruit ! Entre ceux qui font du bruit, en croyant faire de la musique, et ceux qui franchement veulent faire de la musique en ouvrant la porte au bruit, qui est donc le plus logique ?

On le voit, les bruiteurs se justifient aisément, du moins en théorie. Cela vient de ce qu'ils s'inspirent d'une esthétique familière au musicien depuis Beethoven et Schopenhauer, Qu'on ne s'effraie pas de ces grands noms ! Le futurisme peut s'en réclamer, ainsi que de ceux de Bergson ou

de Poincaré. Il suffit en effet de considérer le monde comme le jeu d'une force perpétuellement active, et de se représenter la musique comme la manifestation la plus directe de cette force cosmique; aussitôt l'intérêt du bruit dans la mécanique sonore apparait, puisque le bruit est de la musique en puissance, de la musique latente, qui attend son tour. Et quand ce tour arrive, quand un génie de l'art fait entrer un peu de bruit dans le domaine des sons humanisés, nous avons l'impression d'une haute et sublime révélation, *eine hoehere Offenbarung*, comme disait le vieux sourd. Il nous semble que les frontières de la musique se sont reculées et le musicien n'a pas de plus belle mission que de s'exercer, solitaire et farouche, au mécanisme de cet acte révélateur, à cet enfantement du bruit musicalisé. Toute notre musique du XIXe siècle, en son travail d'originalité jalouse, agressive, est fille de ce labeur beethovenien, qui est beau en lui-même, comme une mayeutique sonore, et indépendamment de la plastique des formes mises au monde par lui.

Voilà pour la doctrine. Mais, en pratique le difficile est précisément d'*intégrer* le bruit dans la musique. Les futuristes auraient pu négliger ce soin, et, comme Tartarin, s'écrier : *fen de brut*, sans se soucier du reste. Ils ont, au contraire, aperçu l'écueil que l'esthètique tendait à leurs âmes candides, et ils se sont efforcés de l'éviter. Russolo nous dit très nettement sa prétention d'employer les bruits, non pas comme simples bruits livrés au hasard, mais comme agents précis de musicalité. " L'art des bruits, écrit-il ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative... Nous voulons entonner et régler harmoniquement ces bruits... fixer le degré, ou ton, de la vibration prédominante... Par une savante variation de tons, les bruits perdent en effet leur caractère épisodique accidentel et imitatif, pour devenir des éléments abstraits de l'art..... " En un mot, le bruit sera traité comme un ton, comme un élément *musicable*. Nous ne connaissons pas encore le mécanisme des instruments bruiteurs, et nous ne pouvons juger dans quelle mesure un glouglouteur ou un renâcleur peut réaliser ce programme de la transfusion du bruit dans l'organisme vivant de la musique. Ce qui est certain c'est que la tâche ne sera pas facile.

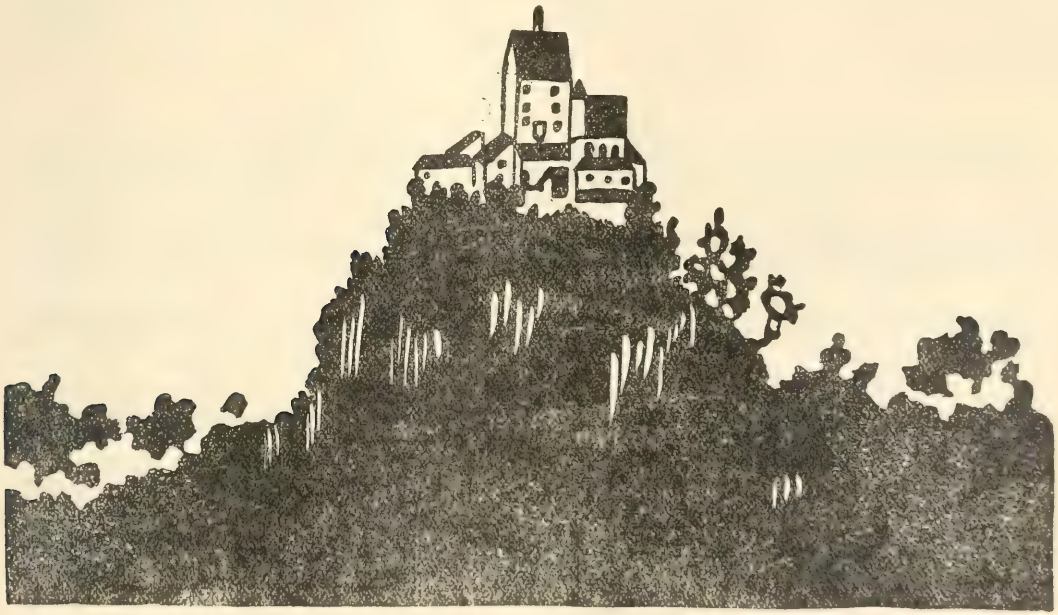
Pourquoi ? Parceque les futuristes agissent en doctrinaires. Ils ne se présentent pas à nous comme des inspirés, que la musique fait bruire malgré eux, mais comme des réformateurs conscients, qui se sont demandés comment ils pourraient bien servir la cause futuriste du coté musical. Or, jusqu'ici, depuis que le monde est monde, le bruit s'est toujours glissé

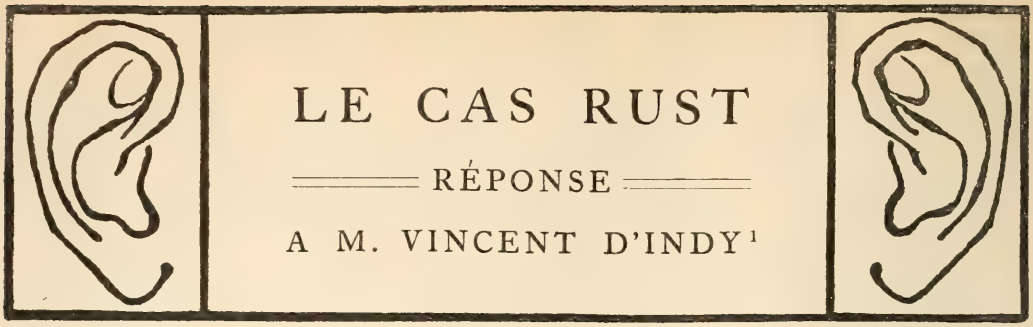
dans la musique par la porte de l'inconscience et du génie. L'artiste a deviné ce que l'humanité ignorait encore, et, malgré les protestations du public et de l'école, il a laissé la complexité, le trouble, la confusion s'introduire dans son art, pour l'enrichir, et l'intensifier. Puis, il a été lui-même dépassé dans la voie des dissonances et des mélanges orchestraux par un artiste suivant. Mais, cette évolution a toujours été guidée par un souci de beauté et d'expression ; Beethoven lui-même, si pleinement conscient du rôle révélateur de la musique, ne songea guère au coté matériel de cette révélation.

Les *bruiteurs* disciples de Marinetti y songent avant tout. Ce sont des scientifiques. Il font d'abord du bruit, et ils espèrent ensuite un résultat qui doit être musical. Cette *synthèse* des bruits dont ils rêvent, et qui s'accomplit d'ordinaire dans le subconscient de l'artiste, ils la préparent au grand jour du laboratoire. Cela peut être dangereux.

En tout cas leurs manifestes ont attiré l'attention sur un des problèmes les plus captivants de notre art. Il appartient à l'Italie, patrie de Monteverde, de Palestrina et de Rossini de donner à ce problème qui est celui de la genèse du phénomène musical, une solution nouvelle et peut-être imprévue. *Italia farà da se...*

J. Ecorcheville.





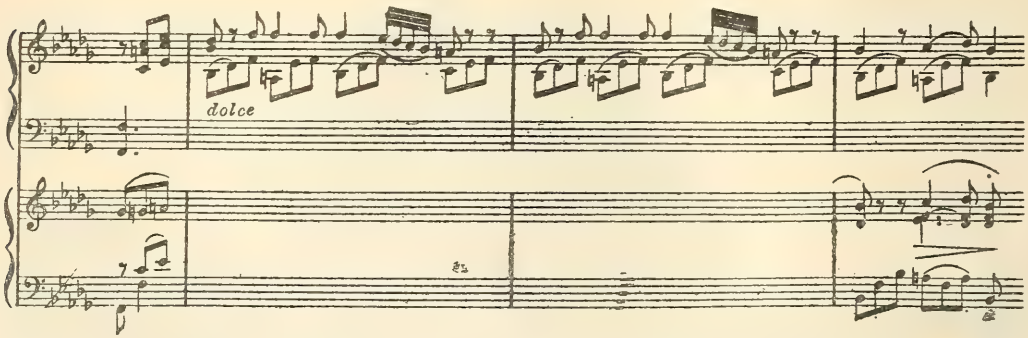
LE CAS RUST

RÉPONSE

A M. VINCENT D'INDY[1]

Ce que nous avons vu jusqu'à présent est un Frédéric W. Rust plus ou moins défiguré, parfois méconnaissable, mais, au demeurant, toujours Frédéric W. Rust l'Ancien. Jusqu'ici, le docteur opère en collaboration ; il va maintenant opérer lui-même et seul, dans les œuvres de son ancètre. Et cela par trois moyens : par suppressions, par substitutions, par adjonctions. Oui, Guillaume Rust va, devant nous, faire des coupures, remplacer des passages entiers, et se permettre des intercalations d'une fantaisie à laquelle (encore une fois) il faut rendre hommage, mais il convient aussi de lui laisser la paternité. Nous arriverons ainsi jusqu'à la fameuse et dernière sonate de 1891, celle en ut, qui, de 286 mesures dans l'original, passera à 500 dans l'édition !

Nous venons de voir, au début de la sonate en la, une deuxième idée, complètement évanouie. Même disparition dans la sonate en si bémol ; la tête du second thème a été mutilée ainsi que l'indique l'absence de ces deux mesures :

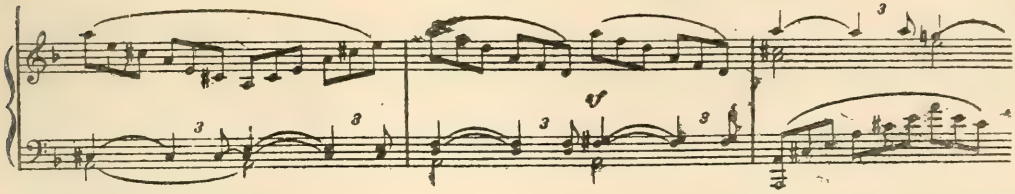


Dans la même œuvre manquent les mesures 154 et 155, et de 158 à 165. Dans la *Sonata italiana*, manquent les mesures 163 à 165. A la fin

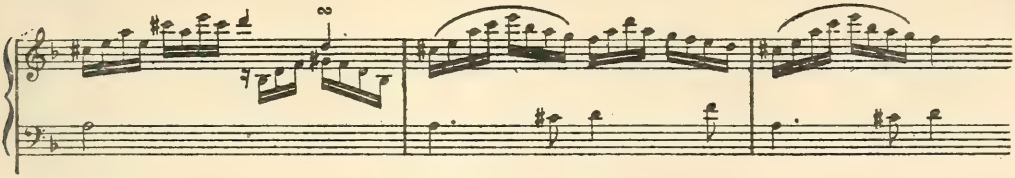
[1] Voir le dernier numéro de la Revue.

du second morceau de la belle sonate en si mineur, une série de vingt trois mesures brille par son absence. Ailleurs, c'est une cadence, une période, etc....

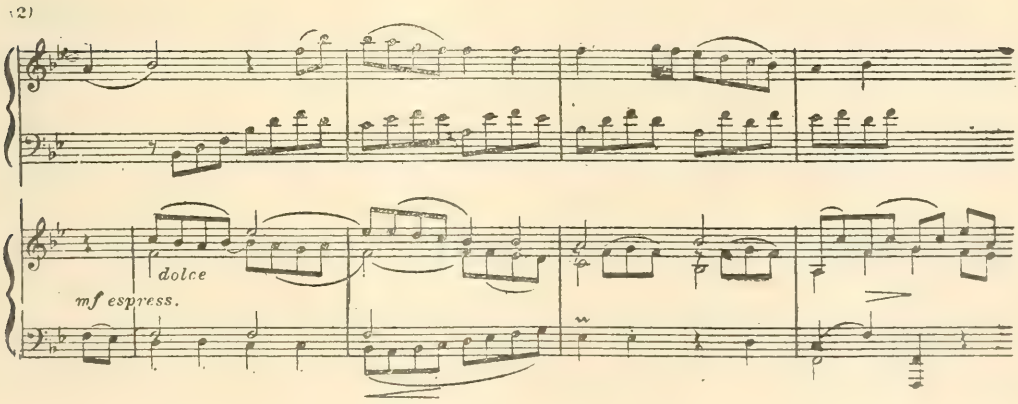
Par contre, en arrivant au milieu du premier morceau de la sonate en ré nous trouvons :



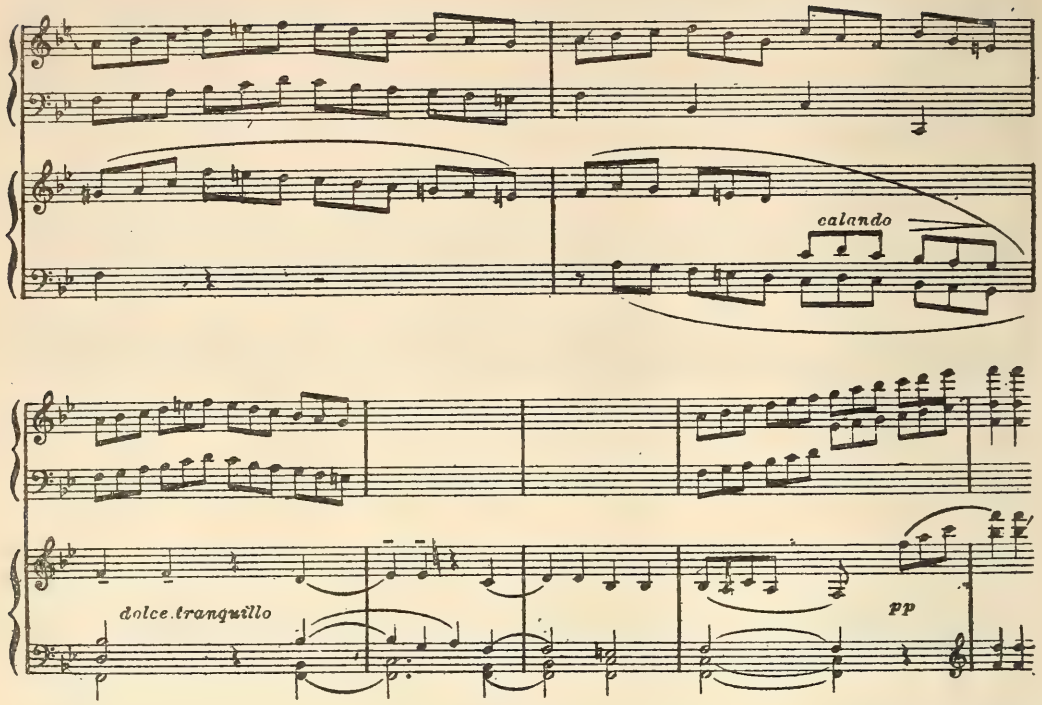
au lieu de :



Surprise égale dans la sonate en si bémol :



ou plus loin :



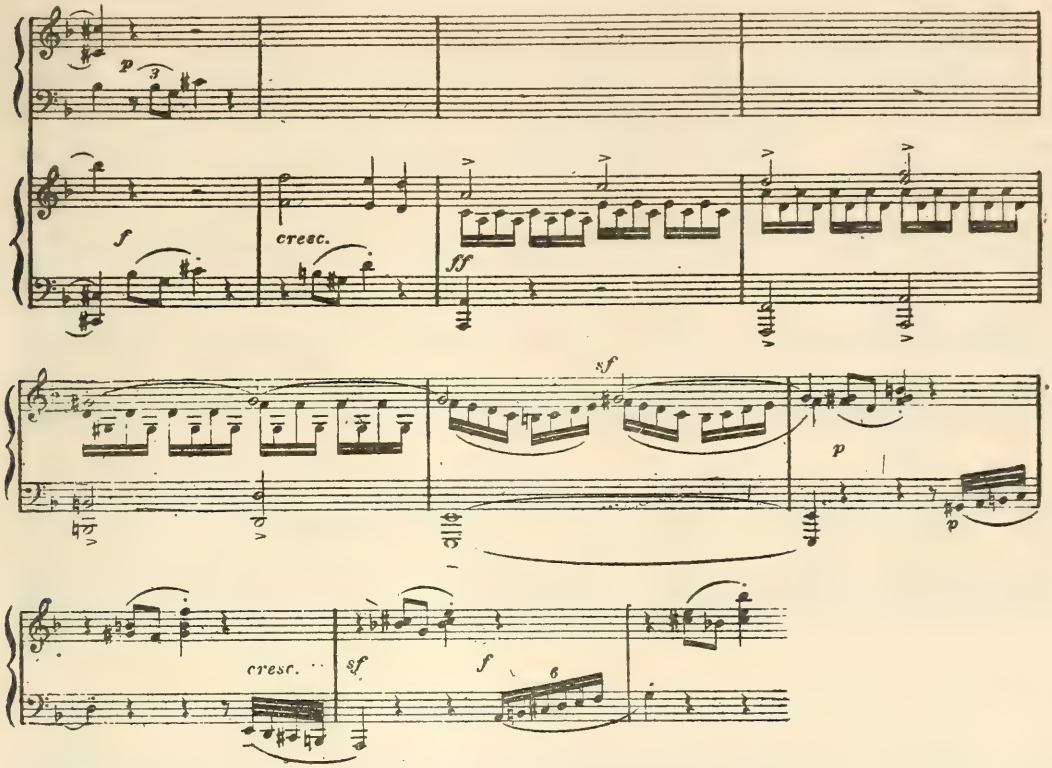
Parfois encore, c'est un souple dégagement qui se voit remplacé par une imitation mélodique. C'est un dispositif qui disparaît pour faire place à un autre. En un mot, un perpétuel aménagement dans l'architecture de l'œuvre.

* * *

Quant aux passages *ajoutés* par le Dr. Guillaume, ils durent être pour lui l'occasion de bien vives joies, si l'on en juge par le développement qu'il leur a donné. Nous ne les citerons pas tous, car autant vaudrait rééditer une bonne partie de ces sonates. Ici, ce sont des intercalations de quelques mesures, comme ce fameux thème de Corelli dont est tirée, de toutes pièces, la grande *fantaisie* de trois pages qui s'étale en forme de troisième morceau dans cette *Sonata Italiana*.... Ou encore comme cette idée insidieusement glissée à la fin du premier allegro de la Sonate en fa dièze et qui est un avant goût du larghetto suivant.

Ailleurs, et le plus souvent, c'est un moyen de grossir le développement et de renforcer l'effet romantique. Telles ces trente mesures de la

sonate en si mineur qui s'ornent du titre significatif : *Con moto e dramatico. Il tempo inquieto !....* Tel cet épisode ajouté dans la sonate en ré dans l'intention manifeste de corser l'intérèt thématique.



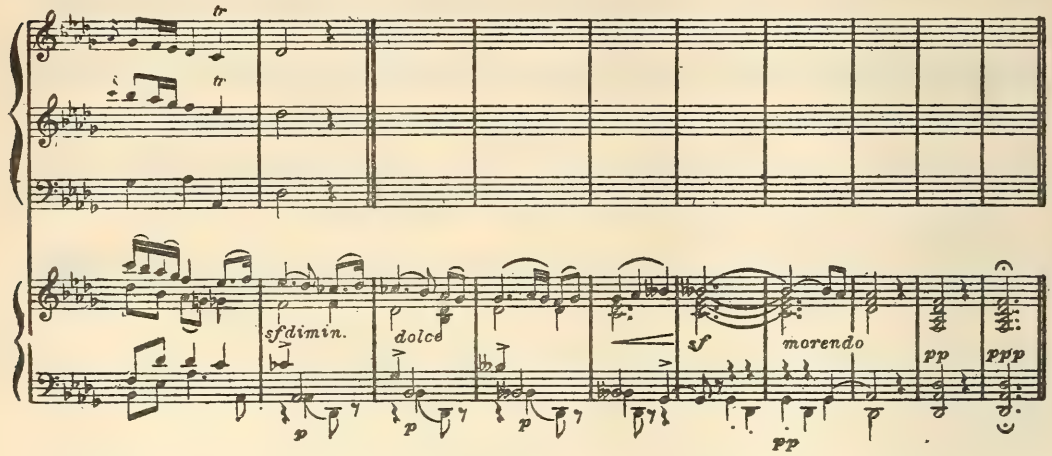
Et, si l'on veut un exemple còmplet de cette manière, on pourra se reporter à l'adagio de la sonate en la, que ses dimensions m'empèchent de citer ici, adagio, qui se prénomme *Fantaisie*, comme la sonate elle-même s'appelle *Erotica*, et qui mérite bien, en effet, ce vocable fantaisiste. Qu'on le lise dans l'édition de Leipzig en supprimant les mesures 4-8, 9-22, et 33-35, et en tenant compte de l'habituel habillage dont le docteur ne saurait se priver. Puis, qu'on aprécie ce passage de la préface :

" La fantaisie d'un style, tantôt libre, tantôt rigoureux, prend ici son vol et atteint des hauteurs presque sans exemple à cette époque ; de même l'éclat de la langue, la plénitude et la profondeur des idées poétiques, tout cela jaillit sous l'impulsion d'événements extraordinaires arrivés au compositeur. Il venait d'être nommé par son Prince, directeur de la musique de la cour..... Gœthe fréquenta

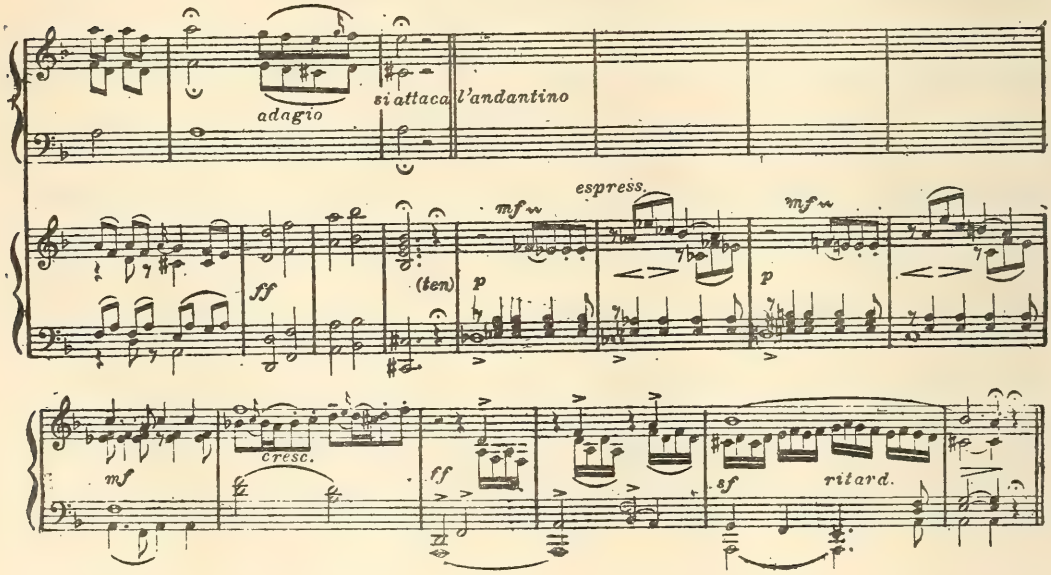
Dessau vers la même époque. Serait-il possible que Rust n'ait pas fait entendre au grand poète cette œuvre incomparable, encore dans toute sa nouveauté ? Non certes, et nous voulons voir dans la chanson de Claire, composée à ce moment par l'auteur d' *Egmont*, un écho sympathique où s'épanchèrent ses sentiments..... "

Quel battage !

Comme on devait le prévoir, la sollicitude de l'arrangeur se porte volontiers aux fins des morceaux, que le vieux Rust laisse toujours un peu abruptes. Et ce seront de languissantes codas, dont pas une note ne figure à Berlin. Citons :

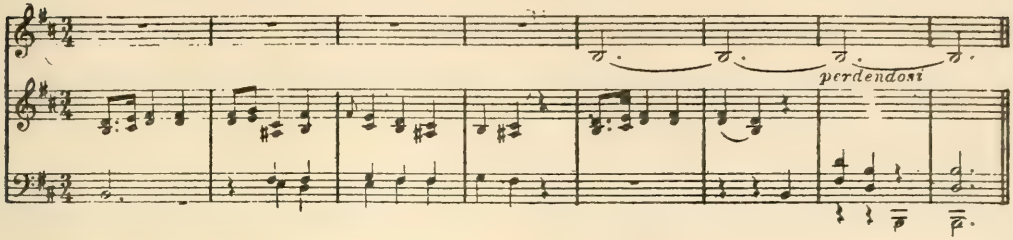


Et :

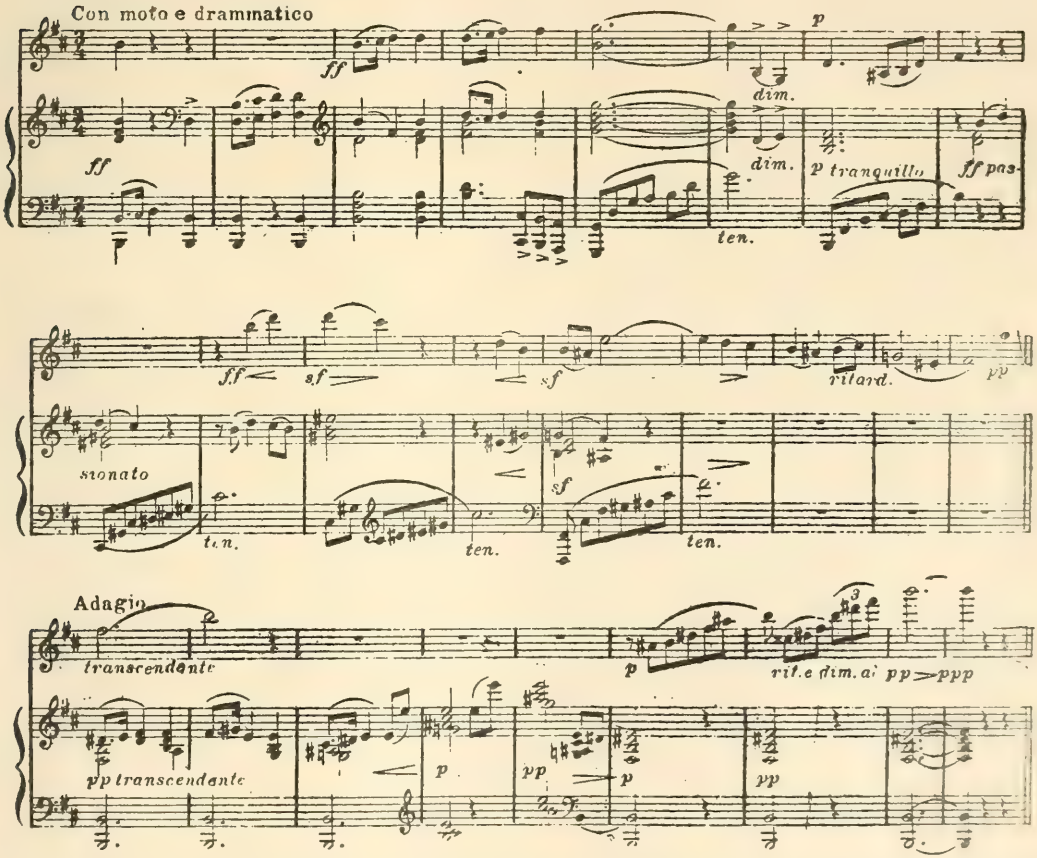


Enfin l'étonnante péroraison de la Sonate en si, bien faite pour ébranler les convictions d'un musicien.

Rust avait écrit :



Ce qui devient :



N'est-il pas bien excusable, le lecteur bénévole qui, lisant ces pages

sentimentales en 1895, et les prenant pour l'œuvre d'un prédécesseur de Beethoven, s'extasiait et criait au génie ? Point n'était besoin de se dire historien patenté, pour reconnaître dans cette écriture les signes d'une merveilleuse divination. Comment ! un musicien de Dessau maniait les formes et les harmonies avec cette désinvolture, dès la fin du XVIIIe, et il était resté inconnu, et ses œuvres étaient demeurées dans un tiroir ! Une réparation s'imposait. Il y avait là un mystère... Ce n'était qu'une mystification. Nous y avons tous été pris.

Mais rien ne vaut encore la Sonate en ut majeur, dont nous avons dû, plusieurs fois déjà, nous occuper. Ici se rencontrent toutes les preuves dont nous avons rassemblé le faisceau au cours de notre enquête ; altérations, substitutions, intercalations, adjonctions d'effets grossissants, et surtout invention de morceaux entiers. Dans l'original, la sonate en ut majeur de F. W. Rust se compose d'un *allegro* (celui qui apparaît p. 6 de l'édition et se termine p. 13). Puis vient un *final* (celui de la p. 18), suivi d'un *fugato* qui se termine comme en haut de la p. 28 en ajoutant les trois mesures finales de la p. 31. C'est tout. Donc, pas de *Recitativo energico*, pas d'*Arioso adagio con express*, pas de *Lento*, ni de *piu mosso*, pas de nouveau *Recit energico* ni d'*Andante dolce legato*, sur le soi-disant air de Malbrouck [1], pas enfin d'*Allegro maestoso e triofante !*

C'est à dire que nous avons devant nous, à Berlin, une œuvre légère en deux parties et trois morceaux, œuvre de virtuosité et de doigts, qui soutient la comparaison avec beaucoup d'autres, ses contemporaines, et qui ne manque ni de charme, ni de vivacité, ni même de formalisme. J'entends par là que la belle assurance de cette sonate en ut est celle d'un art en pleine possession de ses moyens. Rust s'y révèle homme de métier, bon technicien, confrère de Cramer, de Pleyel, de Mozart, connaissant le public auquel il a affaire etc... tout ce qu'on voudra ! Mais, Rust le *Précurseur*, tout comme Rust le *Triomphant*, Rust qui part en guerre avec Malbrouck, c'est dans l'édition de 1891 qu'il faut aller le chercher.

Et c'est bien là que nous avions cru le découvrir, sur la foi de titres, de préfaces et de partitions fantaisistes. Oui, il n'est pas douteux : ce qui nous a tous séduits, en cette malheureuse affaire, c'était de voir les

[1] Remarquons d'ailleurs combien ce thème ressemble peu à la chanson française de ce nom. Il fallait être Guillaume Rust pour assimiler cette sixte, noyée dans un contrepoint sévère, au vaudeville guilleret du XVIIIe siècle. Je ne vois ici qu'un truquage littéraire, destiné à justifier un truquage musical.

idées familières au XVIIIe siècle traitées par les procédés du XIXe. Or, ce traitement est postérieur à l'apparition de ces œuvres, il est le fait d'un musicien moderne. Voilà la simple vérité.

Je n'ai plus le courage d'insister. Que si M. d'Indy prétend encore que rien n'est changé à la teneur musicale des œuvres de Frédéric W. Rust, maître de musique à Dessau, par leur publication posthume, je lui offre de prendre une quelconque de ses musiques de chambre, et de la publier en réduction de piano après y avoir ajouté un peu de Strauss, un peu de Schoenberg, un peu de Stravinsky, et un peu de Ravel, et, ainsi allongée de moitié, de la donner au public sans avertissement aucun, comme une œuvre nouvelle. Si l'auteur et l'éditeur acceptent cette proposition, j'absous le Docteur Guillaume.

E. Neufeldt.

D'accord avec le Dr Neufeldt, l'article ci-dessus ayant été communiqué à M. Vincent d'Indy, notre éminent collaborateur nous fait parvenir la réponse suivante, que nous nous faisons un plaisir d'insérer.

RÉPONSE DE M. VINCENT D'INDY

Qu'on se rassure, je ne veux pas être indiscret et je n'ajouterai qu'une page ou deux au long plaidoyer de M. le Docteur Neufeldt qui déplace quelque peu la question (comme bien des plaidoyers) en s'efforçant de nous prouver ce que nous savons tous : que le docteur Wilhelm Rust a défiguré certaines sonates de son aïeul, comme Bulow, Tausig et tant d'autres allemands ont rendu méconnaissables des chefs d'œuvre de la musique. La seule différence est que ceux-ci ont avoué leurs méfaits, tandis que le docteur Wilhelm a pris soin de céler le sien...

Mais qu'est ce que ça peut nous faire, à nous musiciens ?

Que le destructeur de la Joconde vienne informer demain M. Hennion que c'est lui le coupable, la Joconde n'en sera pas moins irrémédiablement détruite...

Que M. de Bulow nous prévienne (ah ! si peu !) qu'il a *kritisch bearbeitet* telle œuvre de Scarlatti, l'œuvre en question n'en sera pas moins monstrueusement défigurée, et les pianistes, qui ne lisent guère les préfaces, n'en présenteront pas moins au public qui n'en peut mais, une production de Bulow pour une Sonate de Scarlatti. C'est ce qu'on appelle dans le commerce une tromperie sur la marchandise.

Il me serait facile de répondre point par point aux arguments de M. Neufeldt ; je le ferai quelque jour en démontrant par des exemples musicaux, combien les

tripatouilleurs allemands, voire les plus illustres, ont dépassé le pauvre docteur Wilhelm dans l'art du *sabotage* des chefs d'œuvre, mais je ne veux pas grossir outre mesure le présent N° de la S. I. M.

Au surplus, la question n'est pas là, elle tient tout entière dans cette très simple proposition : *Oui ou non, la musique du vieux Rust est elle de la belle musique ?*

Moi, je réponds oui, sans hésiter

Le docteur Neufeldt, lui, dit : Eh ! eh !...

Moi, j'ai toujours reconnu en Rust un novateur important, un indéniable précurseur des formes modernes — avant comme après la découverte des *tripatouillages*.

Le docteur Neufeldt, lui, proclame ce vieux Rust un Titan, un génie colossal, lorsqu'il le voit à travers les repeints et les trucages de son petit fils, mais ne lui concède plus que l'épithète d' " élégant artiste " lorsqu'il l'aperçoit lui-même dans sa géniale simplicité.

Pour moi, je ne me suis jamais élevé contre autre chose que contre l'opinion des gens qui, comme M. Neufeldt, et certains de nos musicographes après lui, font consister toute la beauté de la musique dans quelques contrepoints plus ou moins ingénieux...

Avec contrepoints, on est un Titan..., sans contrepoints, on n'est plus qu'un élégant artiste...

Qui donc débarrassera notre art musical de la littérature !...

*
* *

D'une correspondance que j'entretins cet été avec le Dr Neufeldt (correspondance où il me proposait sa collaboration pour une édition des œuvres de Rust) j'ai conclu que cet excellent docteur devait être un homme charmant, un peu naïf : (il faut bien l'être pour avoir attribué à un musicien du XVIIIe siècle, fut il un Titan, les harmonies *gounodiennes* du docteur Wilhelm) et auquel je ne voudrais faire " nulle peine, même légère ". — Aussi, je m'empresse de lui faire mes excuses de l'avoir chagriné par l'épithète de " fumiste " que je lui avais appliquée sans y voir autre chose qu'une plaisanterie, je retire très volontiers cette épithète ; j'irai même jusqu'à retirer le terme " joyeux " qui a paru le contrister tout particulièrement et je ne puis mieux terminer ces observations qu'en citant ici le début de ma dernière lettre à l'estimable docteur, lettre amicale dans laquelle je tâchais de remettre la question au point... et de lui expliquer *le point* :

19 Juillet 1913

" Très honoré Monsieur

" J'ai pris connaissance de votre article sur le *cas Rust*, paru dans *Die Musik* " que vous avez bien voulu me communiquer. Je l'ai trouvée fort amusant et

" plein d'humour, mais j'ai constaté, avec regret, que l'analyse donnée par nos " musicographes parisiens en était parfaitement juste, et cette lecture n'a fait que " me confirmer dans mon opinion à son sujet.

..... (Ici, quelques réflexions sur la *profondeur* des docteurs allemands — je les passe pour n'être point, de nouveau, accusé de chauvinisme ;)

" ..... mais, permettez moi de vous le dire sans acrimonie, vous avez fait preuve " d'une inconcevable légèreté,

" Vous avez eu d'abord la naïveté de croire à l'authenticité d'une édition " allemande.....

(Je passe encore pour n'être pas, une troisième fois, taxé de chauvinisme ;)

" ..... et alors, ne trouvant pas, dans les manuscrits autographes, le vêtement " polyphonique surchargé et de mauvais goût (il faut bien en convenir) dont le " docteur Wilhelm avait revêtu les œuvres de son grand père, vous avez déclaré " bien haut que c'était une catastrophe (et nos musicographes français vous ont " suivi dans cette voie), alors que c'était au contraire un grand bonheur de voir " ces admirables compositions débarrassées des oripeaux de clinquant et de *modern-* " *style* dont on les avait maladroitement affublées.

" Voila, Monsieur, votre grande erreur, celle qu'on ne saurait assez vous " reprocher : vous n'avez envisagé la chose qu'à la surface, vous n'avez point été " au fond ; — du moment que le vêtement polyphonique (détail de peu d'impor- " tance) n'existait plus, vous vous êtes détourné et vous n'avez pas daigné faire " attention à la *Musique*, à la belle *Musique* du hardi novateur que fut F. W. Rust !

" Vous n'avez pas su voir la nouveauté et l'originalité de ces compositions, " leur construction, tellement en avant de leur époque qu'il faut aller jusqu'à la " troisième période de la vie de Beethoven (1815) pour trouver des constructions " similaires.

" Vous n'avez pas su voir que Rust — le premier — a osé bâtir des Sonates " entières sur *un seul thème* servant de base à toutes les parties de l'œuvre, (Sonates " en *fa dièze mineur*, en *ré mineur*) et qu'il devançait aussi de beaucoup le mouvement " cyclique esquissé au XIXe siècle par Liszt et Schumann, et appliqué par César " Franck.

" Vous n'avez pas su voir, dans ces œuvres, l'emploi cependant si frappant " du *leitmotiv*, tel que Wagner en fait plus tard usage. (Sonates en *mi mineur*, en " *ut majeur*.)

" Vous n'avez pas su voir la ressemblance profonde, ressemblance d'idées et " ressemblance de conception, qui apparente de si près Rust à Beethoven, non plus " que la fantaisie quasi romantique, qui fait qu'on pourrait attribuer certains " passages de ces Sonates à un Weber ou à un Schubert.

" Vous n'avez pas discerné la très curieuse originalité de l'*écriture* de Rust, " pour le piano comme pour le violon, et vous n'avez pas su voir à quel point les " Sonates du musicien de Dessau, dans leur véritable forme, dépassent en intérêt " musical, en nouveauté de construction, en recherche de réalisations sonores et " poëtiques, toutes les productions similaires de ses contemporains...

« Tout cela vous n'avez pas su le voir..... ou, si vous l'avez vu, il fallait « le dire !... »

Le reste de la lettre roulait sur d'autres questions.

Et maintenant, pour conclure, je maintiens que, sur une douzaine de Sonates pour piano du grand père, deux seulement (en *la majeur* et *ré mineur*) sont complètement déformées dans la publication faite par le petit-fils ; dans la plupart des autres, la *musique* reste indemne, malgré les surcharges. Je maintiens de plus — et la meilleure preuve en sera la très prochaine édition des Sonates pour piano [1], copiées sur les manuscrits originaux — je maintiens que la musique du vieux compositeur de Dessau est de la très belle musique.

Quod erat demonstrandum... et nil aliud.

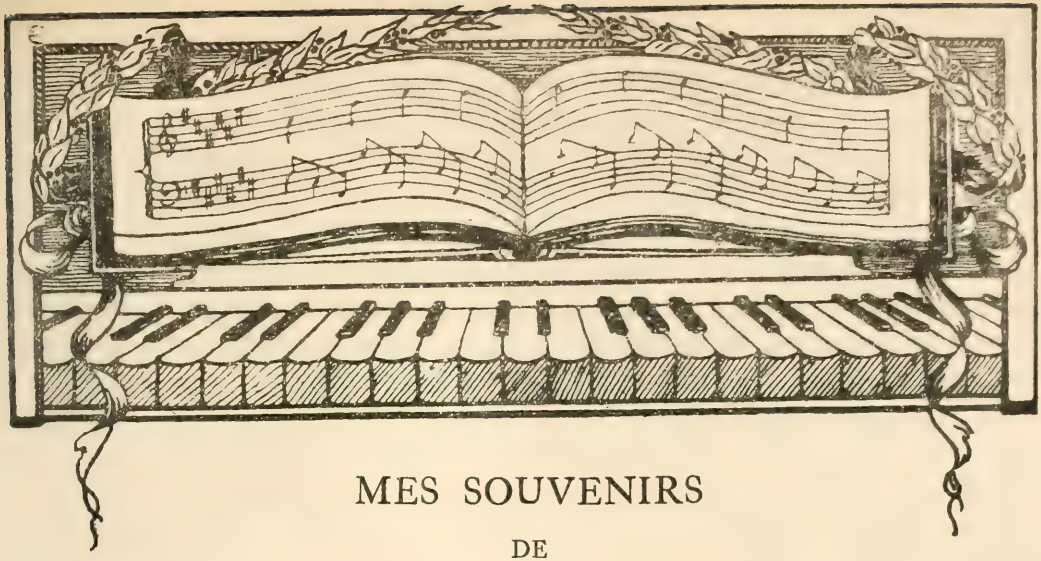
VINCENT D'INDY.
Septembre 1913.

M. E. Neufeldt nous communique cette note qui met fin au débat :

« M. d'Indy m'oppose une lettre qu'il m'avait adressée en Juillet dernier, c'est-à-dire, à une époque où l'article ci-dessus n'était même pas rédigé. Entre les preuves que je me suis efforcé de produire loyalement et la littérature antidatée de M. Vincent d'Indy, le lecteur choisira. »

E. N.

[1] Les douze Sonates de F. W. Rust sont publiées chez MM. Rouart et Lerolle, éditeurs de musique.



MES SOUVENIRS
DE
FRÉDÉRIC CHOPIN

J'avais dix-huit ans à peine et j'étais élève de Kalkbrenner. Un soir, après diner, mon maître se mit à parler de moi à Chopin, en me donnant comme un être incorrigible. Cela tenait à ce que d'un tempérament tout différent du mien il ne trouvait en moi que mauvaise volonté à obéir à ses indications. Certes, c'était un grand pianiste, mais uniforme dans ses interprétations, jouant un morceau avec le même sentiment la centième fois que la première.

La différence était si remarquable entre lui et Chopin, que ce dernier ne donnait jamais à ces œuvres la même expression, et que pourtant elles restaient idéalement belles, grâce à l'inspiration nouvelle, puissante, tendre ou douloureuse. Il eût vingt fois de suite joué la même pièce qu'on l'aurait écoutée avec un égal attrait.

George Sand a écrit : " Le génie de Chopin est le plus plein de sentiment et d'émotion qui ait existé. Il a écrit avec un seul instrument la langue de l'infini, il a su résumer en des lignes qu'un enfant pourrait jouer, des poèmes d'une élévation supérieure, des drames d'une énergie sans égale. Il faut de grands progrès dans le goût et l'intelligence de l'art, pour que ses œuvres deviennent populaires ".

Il y a plus de cinquante ans que George Sand a écrit ces lignes. Je passerai silencieusement sur la liaison qu'elle eût avec Chopin pendant les neuf années qu'ils vécurent l'un près de l'autre ; mais quoi qu'on ait pu

écrire ou dire sur cette intimité, elle prouve simplement que George Sand avait un cœur généreux, un sentiment vrai du beau. C'était une femme exceptionnellement douée, inconsciente peut-être quelquefois, mais sans conteste possible, une idéaliste superbe, bien qu'elle restât, dit-on, un être vulgaire dans les tristes appétits de l'humanité.

C'est en 1837 que Chopin vint à Nohant et en 1846 qu'il y séjourna la dernière fois. A vingt et un ans il arrivait à Paris, inspiré par le désir de prendre quelques leçons de Kalkbrenner, le plus grand maître de l'école du piano d'alors. Dès le lendemain de son arrivée il se rendit dans la cité St Lazare qui n'existe plus depuis longtemps. Un domestique galonné vint ouvrir et lui demanda son nom. Mais seul le prénom de *Frédéric* resta dans la mémoire du serviteur. Kalkbrenner, trouvant drôle que son visiteur se présentât sous le prénom qu'il portait lui même, donna l'ordre de l'introduire. Kalkbrenner était alors dans l'apogée de sa gloire et manifestait dans tous les cas les allures de haute personnalité. Chopin avait à cette époque une tenue très modeste et portait une cravate longue et large qui cachait son linge blanc. Après s'être respectueusement présenté au maître, il lui demanda de prendre quelques leçons avant de partir pour l'Angleterre. Kalkbrenner lui répondit qu'il avait fort peu de temps disponible et que ses conseils étaient au moins de vingt-cinq francs. " Eh bien, Monsieur, j'accepterai, si vous le voulez bien, quatre leçons d'un homme comme vous, car je ne puis disposer que de cent francs. " Kalkbrenner qui, en réalité, ne manquait pas de cœur, fut très touché et dit alors " Monsieur, voulez-vous me jouer quelque chose ? " Chopin, très ému, se plaça au Piano en avouant qu'il ne jouait ordinairement que ses œuvres. Quoiqu'un peu surpris, le maître lui dit alors " Si vous voulez Monsieur. " Chopin après avoir préludé un instant, joua une étude de lui, puis se leva en disant " Je ne puis pas jouer en ce moment " Mais Kalkbrenner ému par le style de ce jeune homme, répondit " Calmez-vous, reprenez votre talent et dans quelques minutes remettez-vous au piano " C'est après une courte causerie, plus intime déjà, que Chopin s y remit. Il joua alors plusieurs de ses œuvres, admirablement. Kalkbrenner, après le dernier morceau se leva, lui prit les mains, et lui dit ces paroles qui sont à la gloire du maître " Non, Monsieur, je ne vous donnerai pas de leçons, restez ce que vous êtes et vous n'aurez jamais de rival. " Ce fait si rare dans la vie des artistes, m'a été répété par les deux hommes devenus des amis intimes.

Kalkbrenner intéressé dans la maison Pleyel, y conduisit Chopin. Celui-ci se servit toujours des Pleyel et leur resta fidèle jusqu'à sa mort. Il créa une forme et un style uniques, très reconnaissables pour un musicien un peu érudit. Il y a des mélodies de Chopin comme il y a des figures de Rembrant et de Raphaël. C'était un musicien instinctif, merveilleusement doué, qui a eu bien peu à apprendre des règles de l'art et a composé par un instinct tout impulsif. Ses manuscrits le prouvent. Son concept musical fut le reflet d'une extrême sensibilité. Sa nature délicate, impressionnable, exquise, le mettait à l'abri des pensées vulgaires. Il a enrichi l'art autrement que bien des compositeurs dont les œuvres sont plus nombreuses. Encore faut-il ajouter qu'à trente-neuf ans il avait déjà produit plus de deux cents pièces dont beaucoup sont idéalement belles. Sa caractéristique dans l'art musical c'est la spontanéité servie par les plus originales facultés primesautières. En naissant il avait été baisé au front par la muse, et elle avait parfumé ses lèvres lyriques du plus pur miel de l'Hymette en prononçant le *Tu Marcellus eris* des prédestinés à la douleur et à l'immortalité.

L'œuvre complète de Chopin n'est homogène que par rapport à un ordre de sentiment, celui d'une plaintive mélancolie. Les mouvements de violence et d'irritation ne sont presque jamais prévus, on cherche le mobile, sans le deviner. Bien fou serait du reste celui qui voudrait analyser l'enchaînement rationnel de toutes les pensées, les visions, les joies et les douleurs qui se heurtent simultanément dans le cerveau d'un grand artiste, dont l'imagination vagabonde sous l'action d'un système nerveux indocile. La postérité se charge, tôt ou tard, de rendre justice à qui de droit. Les juges impartiaux, désintéressés, ne regardent que de loin, en arrière, les temps écoulés. Ils analysent d'une façon plus abstraite, mais plus précise, que ne peuvent le faire les contemporains, soumis malgré eux, à l'influence du goût général, lequel domine, à tort ou à raison, les jugements portés à l'époque où ils vivent, écrivent, parlent ou écoutent.

Chopin se tient à cette insaisissable limite qui sépare le réel du fantastique. C'est un talent d'ombre et de lumière, de rêve et de passion, incomparable poète du Piano.

On a publié une certaine quantité de lettres de lui, qui toutes ont trait à sa famille, habitant la Pologne. Sont-elles authentiques ou non ? Cela n'a du reste qu'un intérêt secondaire.

De ses amis on ne peut guère citer que le grand peintre Delacroix

et le violoncelliste Franchomme qui, tous deux, gardèrent pour lui une affection profonde et constante. Delacroix fit le portrait, que je donne ici, peu de jours avant que Chopin n'expirât. Ce portrait est celui qui représente le mieux les traits de cet homme de génie au moment de sa mort. Pendant sa *presque agonie*, le journal de Delacroix nous prouve qu'il ne se passait pas un jour sans que cet ami fidèle ne vint chez le malheureux malade, pour tâcher de le réconforter par de bien affectueuses paroles.

Ce n'est que deux ans avant sa mort que je l'ai connu personnellement. Je l'avais entendu et admiré deux fois dans des concerts avant de lui être présenté. Mais un soir, chez Kalkbrenner, après dîner, où Chopin était seul invité, et où deux fois par semaine j'avais ma petite place à table, le maître, qui remplaçait mon tuteur à Paris, lui dit ; " Voyez ce garçon qui aurait du talent s'il n'était un être incorrigible et de mauvaise volonté. " Bien que j'eusse déjà donné plusieurs concerts en province, seul, j'étais un enfant, non pas par l'exécution mécanique, mais par la façon d'exprimer les transitions de mes pensées ou de mes sentiments. Chopin, avec une grande bienveillance, me demanda de lui jouer quelque chose. J'eus alors le courage, le mot n'est pas trop fort, d'interpréter un nocturne de lui. Peut-être par bienveillance voulut-il m'encourager en disant à Kalkbrenner avec un regard amical : " Mais ce n'est pas mal du tout. " Cela ne voulait pas dire que c'était bien, mais c'était racheter un peu les reproches que m'avait exprimés mon maître quelques instants avant. " Mais si vous vouliez le prendre pour élève, à ma place, j'en serais très content. "

Au bout d'un instant, Chopin accepta de me donner ses conseils amicalement.

Je lui dois tout pour l'expression toujours différente qu'il m'enseignait à placer dans les œuvres que je jouais de lui. C'est pourquoi j'ai si souvent pleuré quand j'avais travaillé un de ses morceaux et qu'il me le jouait ; pour m'en montrer le style, il me faisait entendre la pièce tout autrement que la dernière fois. Et, pourtant, c'était toujours admirable !

La mort le tenait sous ses griffes depuis longtemps, comme s'il avait assez produit déjà pour n'être jamais oublié.

Lorsque Pixis ou Kalkbrenner lui dédiaient une de leurs œuvres, Chopin disait : " Si j'étais moins sot que je le suis, je croirais me trouver à l'apogée de ma carrière. Cependant, nul ne se rend compte mieux que moi de ce qu'il me reste à acquérir. "

En 1834, il se fit entendre dans la salle Pleyel avec Osborne, Hiller et Stamaty. Dans le mois de Décembre suivant, il joua son *Concerto en fa mineur* qui n'eut, dit-on, qu'un succès *d'estime*. Au concert du Théâtre italien, donné le 4 avril 1835, au bénéfice des réfugiés polonais, où figuraient Ernst, le célèbre violoniste, Nourrit et Mme Falcon, le succès ne fut guère plus grand. Les grandes salles n'étaient pas faites pour un pianiste aussi merveilleusement délicat. Mais une dernière fois, à la Société du Conservatoire, il fit entendre sa *Polonaise suivie d'un Andante spianato* et fut couronné d'un splendide succès. Dès lors, pendant quelques années, il ne joua plus en public.

Des leçons, payées chèrement, par les familles polonaises surtout, suffisaient généralement à sa vie irrégulière et dispendieuse.

Lorsque j'eus enfin le bonheur de recevoir ses leçons, il m'exerça tout d'abord à varier constamment l'attaque d'une seule touche et me montra comment il obtenait des sonorités diverses d'une même touche en la frappant de vingt façons différentes. Je ne puis raconter toutes les observations qu'il me faisait, mais le peu que je sais, c'est à lui seul que j'en suis redevable.

Il voulut se faire entendre une dernière fois à la salle Pleyel, la perfection de son jeu était la même, mais ses forces furent dépensées si grandement que lorsqu'il eut fini, et pendant qu'on l'acclamait encore, il tomba pris d'évanouissement dans la salle du foyer.

Pourtant un mois après il s'embarquait pour Londres où il donna deux matinées chez lord Farmouth, devant un auditoire peu nombreux, quoique payant. Puis il partit pour l'Ecosse où il ne réussit guère mieux. De plus en plus souffrant il revint à Paris et loua dans un quartier aéré, rue de Chaillot, un modeste logement. Mais son triste état de santé ne s'améliorant pas il retourna Place Vendôme et y expira le 17 octobre 1849.

Combien sont exceptionnels les pianistes qui exécutent les œuvres de Chopin comme il les sentait ! Que de fois je l'ai vu se lever du canapé où il était étendu et prendre ma place au piano, pour exécuter — comme il la sentait — l'œuvre que je venais de lui jouer — mal — c'est-à-dire dans une toute autre expression, bien que l'ayant longuement travaillée ! La leçon était finie car je ne voulais pas oublier le sens que j'avais religieusement écouté. La leçon suivante, presque satisfait de la manière imitative dont j'avais travaillé ce morceau, je le jouais. Malheureusement quand je l'avais terminé, Chopin, toujours étendu, se relevait et après m'avoir brusquement

raillé, se mettait au piano en me disant : " Ecoute, voilà comment ça se joue " et il l'exécutait tout autrement, comme style, que la précédente fois. Mes larmes seules répondaient à cette démonstration qui ne ressemblait pas du tout à la première. Le découragement affectait tout mon être. Pourtant il avait pitié de moi et disait " C'était presque bien, mais pas comme je le sens ". Il me serrait la main, et je partais triste et découragé.

Chopin est resté unique, incomparable comme virtuose et compositeur.

Le modeste monument qu'un Comité, dont le Président fut Massenet, et moi Secrétaire, a fait élever à Chopin, au jardin du Luxembourg, cinquante ans après sa mort, n'eut pour spectateurs que quelques rares personnes. J'étais seul membre du Comité à Paris, en été. Mais quelques polonais, dont *pas un seul n'avait souscrit un centime pour le monument*, crurent de bon goût de prendre la parole après que j'eus prononcé quelques mots, émus sur la vie de mon maître.

Chacun d'eux, trop jeune pour avoir connu ou entendu Chopin, manifesta avec emphase son admiration pour les *vertus* et le puissant *génie polonais* du grand défunt.

Je quittais bientôt ce spectacle écœurant. Mon ami Dubois, l'auteur du monument, écouta, par excès de convenance, ces fallacieux discours et se retira.

Il y a des hommes jeunes encore qui écrivent sur Chopin, moins que sur ses œuvres, par l'insatiable besoin de paraître avoir mieux compris son génie que ceux qui ont hélas ! plus de quatre-vingt ans et devront quitter la terre bientôt, se souvenant jusqu'à la dernière heure de celui qu'ils ont connu, aimé, et auquel ils doivent le peu qu'ils savent.

PERU.

NOTES D'ACOUSTIQUE

On sait que les lois qui régissent les rapports des sons-musicaux proviennent de l'étude des vibrations des cordes. Cependant aucune étude expérimentale complète n'en ait été jamais faite. A vrai dire, les lois partielles qui en ont été extraites n'en conservent pas moins toute leur valeur ; mais il n'en est pas de même de la loi générale qui les régit.

Un certain nombre de théoriciens et plus récemment A. von Oettingen et Hugo Riemann, ont cru devoir reprendre une des conceptions de Zarlino contenue dans *Institutioni Armoniche* (1558) — conception bien vieillotte et désuète lorsqu'il s'agit de science musicale moderne —. Zarlino veut que " les sons inférieurs d'une corde forment une série qui, *par rapports inverses de ceux de la série supérieure*, s'étend de l'aigu ou grave. " De là une théorie des plus abracadabrantes qui veut que : si les rapports des sons de la gamme majeure ont la tonique pour base et vont en montant, ceux de la gamme mineure *ont la dominante pour base* et vont en descendant *à partir de cette dominante* et non plus de la tonique. ([1]) Mais n'anticipons pas et laissons parler la Nature puisque cette théorie est soi-disant érigée sur les vibrations inférieures des cordes.

D'autre part, en réponse à cette conception, Descartes écrit en 1618 dans son *Compendium Musicae :* " Le son est au son comme la corde est à la corde ; or, chaque corde contient en soi toutes les cordes moindres

[1] On sait que dans le cas du *ton relatif* mineur sa dominante est le 3e degré de la gamme relative majeure.

qu'elle, mais non celles qui sont plus grandes ; par conséquent aussi chaque son contient en soi tous les sons plus aigus que lui, mais non ceux qui sont plus graves. " Il était intéressant de savoir si, oui ou non, les cordes vibraient une échelle inférieure de sons et d'après quelle loi.

Comme suite à l'étude détaillée des vibrations des diapasons, cloches, gongs, tam-tams et instruments à tube en cuivre donnée ici même, [1] le mémoire que j'ai eu l'honneur de présenter à la section de physique du *Congrès de l'Association française pour l'avancement des Sciences* qui s'est tenu cette année à Tunis, va répondre aux deux hypothèses ci-dessus. Les conclusions de cette étude ont fait l'objet d'une note présentée à *l'Académie des Sciences* par Mr J. Violle, séance du 21 avril 1913.

Sons inférieurs. Au cours des expériences que Mr Massol et moi nous avons effectuées sur les vibrations multiples des corps vibrants (C. R. de l'Académie des Sciences, 1907 à 1910, *passim ;* et Congrès de Toulouse de l'A. F. A. S. 1910), nous avons étudié un certain nombre de cordes et particulièrement la plus longue corde d'un piano à queue, corde filée de $1^{m}96$, donnant le La-$_1$ de 27^{vd}. Frappée au moyen du marteau qui fait fonctionner la touche du piano, cette corde n'a donné aucun résultat ; les oscillations manquaient d'amplitude. C'est en la pinçant de toutes façons que nous avons pu enregistrer des cordes semblables à celles que nous avions obtenues des diapasons.

Sur ces courbes, à part le son prédominant La-$_1$ j'ai relevé 16 harmoniques inférieurs et 7 supérieurs. Le plus grave est La-$_5$ de 1^{vd}, 6875 ; mais ce n'est pas le fondamental de l'échelle. Le rapport 7 : 4 qu'il présente avec $\underline{\text{Sol}}$-$_4$ de 2^{vd}, 95 en fonction de 7e harmonique, assigne comme son fondamental La-$_7$ de 0^{vd}, 422, en rapport de 7 : 1 avec $\underline{\text{Sol}}$-$_4$; La-$_5$ se classe ainsi comme 4e harmonique et le son prédominant comme 64e. Le tableau suivant renferme : 1° les sons observés ; 2° leurs nombres de vibrations ; 3° l'ordre des harmoniques rapportés à la fondamentale [2].

[1] Voir S. I. M. des 15 janvier. 15 Mars, juillet-Août 1912 et 15 janvier, 15 mars 1913,

[2] Le trait placé sous le nom d'un son signifie qu'il est en fonction de 7e harmonique, ou l'une de ses octaves. L'absence du 9e harmonique (Si-$_4$) de l'échelle inférieure n'est certainement due qu'à un hasard d'expérience, puisque deux de ses octaves supérieures (Si-$_3$ et Si-$_2$) se sont inscrites. Il en est de même de $\underline{\text{Sol}}$-$_1$ en fonction de 7e harmonique de l'échelle supérieure,dont deux des octaves inférieures ($\underline{\text{Sol}}$-$_3$ et $\underline{\text{Sol}}$-$_4$) figurent au Tableau. Ces harmoniques s'entendent à l'oreille dans l'échelle supérieure, lorsqu'on fait vibrer la corde au moyen du clavier sur un piano de bonne facture.

Harmoniques inférieurs

La-$_7$	La-$_5$	Ut♯-$_4$	Mi-$_4$	Sol-$_4$	La-$_4$	Ut♯-$_3$	Mi-$_3$	Sol-$_3$	La-$_3$
O^v,422	1^v,6875	2^v,11	7^v,53	2^v,95	3^v,375	4^v,22	5^v,06	5^v,9	6^v,75
1	4	5	6	7	8	10	12	14	16

Harmoniques supérieurs

Si-$_3$	Ut♯-$_2$	Sol♯-$_2$	La-$_2$	Ut♯-$_1$	Mi-$_1$	Sol♯-$_1$	La-$_1$	Mi$_0$	La$_0$
7^v,6	8^v,44	12^v,2/3	13^v,5	16^v,88	20^v,25	25^v,1/3	27^v	40^v,5	54^v
18	20	30	32	40	48	60	64	96	128

Ut♯$_1$	Mi$_1$	La$_1$	La$_2$	Si$_2$
67^v,5	81^v	108^v	216^v	242^v
160	192	256	512	576

Bien que nos expériences aient eu principalement pour but de rechercher les sons inférieurs provenant des grandes oscillations, elles ont manifesté sept sons supérieurs au son prédominant La-$_1$, par rapport auquel ils présentent les rapports indiqués çi-dessous :

La-$_1$	Mi$_0$	La$_0$	Ut♯$_1$	Mi$_1$	La$_1$	La$_2$	Si$_2$
1	3/2	2	5/2	3	4	8	9

Les expériences antérieures ont démontré que les corps sonores complexes donnent lieu à plusieurs modes de vibrations ; les diapasons vibrent trois échelles différentes qui correspondent à trois modes de vibrations ; les cloches deux. Le gong, à cause de sa surface plane se classe dans la catégorie des corps simples ; il ne vibre que l'échelle de la véritable fondamentale, ou son 1 ; le son prédominant est une de ses octaves supérieures.

La corde est le type le plus parfait des corps sonores simples ; cependant, comme en témoigne l'échelle çi-dessus, *tous les harmoniques supérieurs au son prédominant ne sont pas des multiples parfaits de ce son* et ne peuvent s'exprimer en nombres entiers qu'à l'aide de son octave basse La-$_2$ notée dans les harmoniques inférieurs.

Harmoniques supérieurs. Les conditions de nos expériences s'écartant

beaucoup de celles de la pratique musicale, il importait de reprendre l'étude des harmoniques supérieurs sur des sons musicaux. La frappe normale des marteaux d'un piano étant établie de façon à favoriser le plus possible l'émission la plus pure du son prédominant accompagné de ses harmoniques supérieurs, j'ai opéré sur la corde filée Ut_1 de 64^{vd} d'un excellent piano à queue Gaveau dont la nature et l'intensité des sons apparaissaient les plus favorables.

Assisté de mon accordeur expérimenté, nous avons constaté à l'audition simple la série des harmoniques impairs $Ut_1 = 1$, $Sol_1 = 3$, $Mi_3 = 5$, $\underline{Si}^b_3 = 7$, $Ré_4 = 9$, et plus tardivement $Sol^b_4 = 11$. Les étouffoirs adhéraient bien aux cordes et ne permettaient aucune vibration importune. Dans ces conditions j'ai fait, avec un nouveau chronographe enregistreur Boulitte, des inscriptions sur lesquelles j'ai relevé 1 harmonique inférieur et 12 supérieurs. En voici le classement et les rapports à $Ut_1 = 1$. Les nombres placés au-dessus des noms des sons indiquent la fonction par rapport au son le plus grave inscrit Ut_0, qui est l'octave grave du son prédominant Ut_1.

1	2	2,5	3	4	6	7	8	9
Ut_0	Ut_1	Mi_1	Sol_1	Ut_2	Sol_2	$\underline{Si}^b_2$	Ut_3	$Ré_3$
32^v	64^v	80^v	96^v	128^v	192^v	224^v	256^v	288^v
1/2	1	5/4	3/2	2	3	3/5	4	4/5

10	12	14	20	24
Mi_3	Sol_3	$\underline{Si}^b_3$	Mi_4	Sol_4
320^v	384^v	448^v	640^v	768^v
5	6	7	10	12

Comme dans les premières expériences, nous constatons la présence de l'octave grave du son prédominant. (1) Son influence directe se manifeste par l'inscription de trois de ses harmoniques de 1er ordre ; on a $= Ut_0 = 1$, $Sol_1 = 3$, $\underline{Si}^b_2 = 7$ et $Ré_3 = 8$, lesquels ne sont pas des multiples entiers de Ut_1. Mais un fait nouveau se produit par la présence

(1) On entend cette octave grave dans les vibrations des cloches ; dans celles des petits diapasons à branches ; dans l'émission du son de certains tuyaux, particulièrement ceux d'un jeu de gambe. De même tous les bons violons artistiques font entendre cette octave grave accompagnée de l'octave supérieure.

de Mi_1, lequel ne peut s'exprimer par un nombre entier qu'à l'aide de Ut_{-1} — 2e octave inférieure du son prédominant — dont il est le 5e harmonique. C'est que la base de rapports est Ut_{-1} et non Ut_1.

Comme cela se manifeste dans le jeu de l'orgue lorsqu'on introduit des tuyaux de 16 et de 32 pieds, ou bien encore lorsqu'on adjoint la contrebasse au quatuor à cordes ou à un ensemble orchestral : les sons musicaux tirent leur *rondeur* de la coexistence des harmoniques inférieurs. La composition harmonique de l'ensemble, qui constitue l'accord de *neuvième majeure de dominante*, leur donne la puissance et la noblesse de timbre. Les vibrations secondaires plus aiguës — que la prédominance des harmoniques de 1er ordre empêche de se manifester d'une manière apparente — donnent l'éclat qui est nécessaire à un ensemble de sons d'une hauteur moyenne et grave. Ce sont les conditions acoustiques indispensables que doivent avoir les sons de nos instruments modernes.

Vibrations tournantes. Pour les cordes comme pour les diapasons, on ne peut invoquer l'influence de la masse métallique mise en œuvre — comme par exemple dans les cloches ; ou de la pression de l'air comme avec les tuyaux ou les instruments à vent — pour justifier la puissance de vibration que ces corps sonores contiennent en soi ; il faut en trouver la cause dans la manifestation des grandes oscillations et de la coexistence des vibrations tournantes ; manifestations qui causent les harmoniques ultra-graves de l'échelle inférieure.

Avec M. Massol nous avons montré l'existence de ces vibrations au moyen de la photographie des oscillations des branches d'un diapason (voir nos Notes à l'Académie des Sciences, 27 juin et 8 août 1910. Et S. I. M. du 15 mars 1913). Les courbes complexes des cordes montrent les mêmes caractères et, comme celles des diapasons, elles correspondent toujours à un des harmoniques de 1er ordre du son fondamental et sont généralement accompagnées des vibrations du son prédominant ou tout au moins de son octave grave.

L'étude de ces vibrations au point de vue de l'acoustique musicale, vient compléter l'étude faite par A. Cornu, au point de vue de la Mécanique relatée dans son mémoire publié au *Journal de Physique* (3e série. T, 5. année 1896). Il écrit à ce sujet : " Les vibrations transversales d'une corde, excitées d'une manière quelconque, sont toujours accompagnées de vibrations tournantes, l'élasticité de torsion de la corde entrant en jeu au même titre que la composante transversale de la

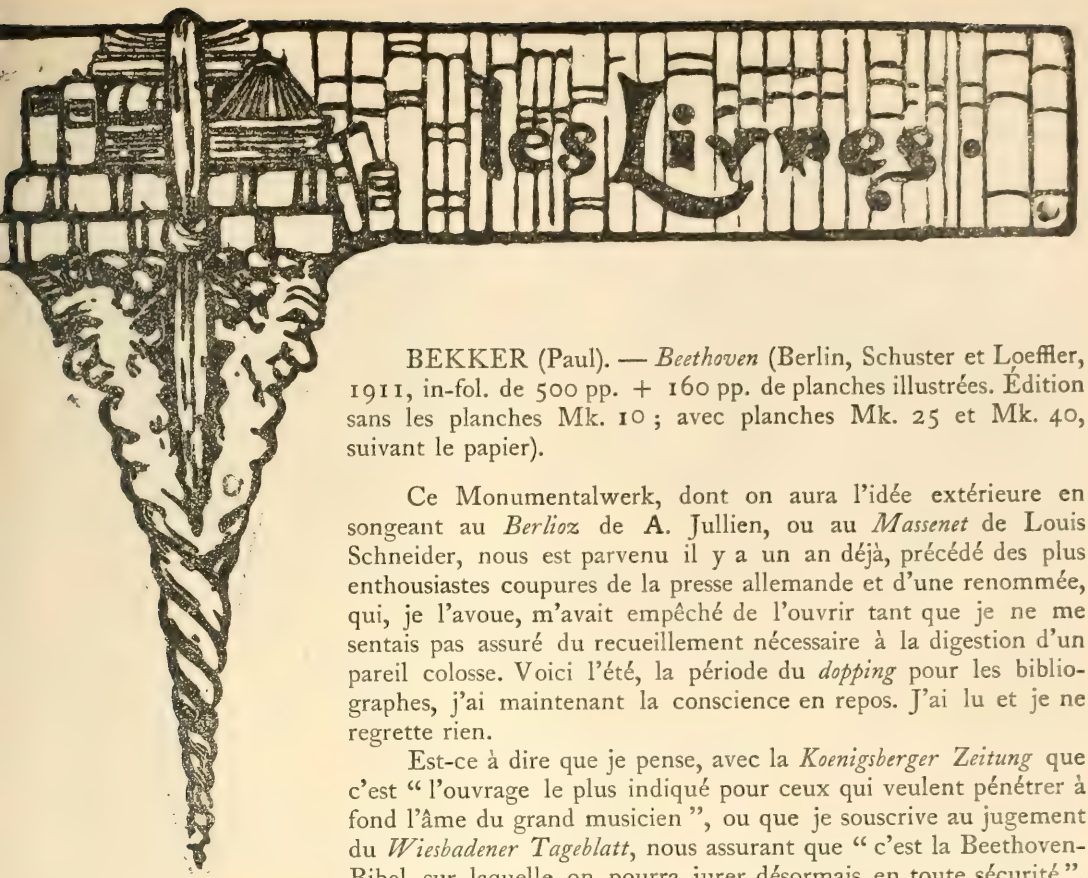
torsion. " Il trouve étrange qu'on n'ait pas prévu cette oscillation tournante d'après les théorèmes généraux de la Mécanique. Il ajoute : " la mise en vibration d'une corde par pincement, est sous certains rapports, celle qui conduit aux mouvements les plus complexes : en effet, chacun des points de la surface de la corde se meut suivant la résultante des trois déplacements ainsi définis : 1° Rotation autour de l'axe de la corde ; 2° Translation parallèle à un plan de symétrie de la corde ; 3° Translation parallèle au plan de symétrie perpendiculaire. " Les courbes qui en résultent : " sont au début dentelées et bouclées par les harmoniques des oscillations tournantes et transversales ; elles se régularisent peu à peu par suite de l'extinction plus rapide des vibrations tournantes, puis des harmoniques élevés et, finalement, elles se réduisent aux types les plus simples (ellipses, courbes en 8, etc.). "

Ce sont bien les phénomènes que j'ai observés. Nous avons expérimenté des cordes de contrebasse en boyau, mais les grandes oscillations s'éteignent rapidement après le pincement ou le frottement de l'archet. Tandis qu'une grosse corde en acier, pincée convenablement, permet d'inscrire des courbes pendant une durée de 10 à 25 secondes avant de se réduire au son simple.

Les résultats de cette étude confirment pleinement ceux des études antérieures. En résumé, à l'exemple des différentes espèces de corps sonores étudiés précédemment, les cordes vibrent une échelle harmonique inférieure au son prédominant. Cette échelle a pour base de rapports la véritable fondamentale, ou son 1, de l'échelle générale que vibre la corde. Le son prédominant est toujours accompagné de son octave grave. L'échelle supérieure apparente n'est qu'une partie de l'échelle générale ; à l'audition simple, dans la majorité des cas, on ne distingue que la série des harmoniques impairs de 1er ordre. Le son prédominant est l'harmonique le plus favorisé dans les vibrations de tous les corps sonores.

Ce sont les conclusions auxquelles nous avait conduit l'étude auditive des corps sonores faite avec la haute collaboration de M. Camille Saint-Saëns.

Il s'ensuit : que la théorie basée sur l'existence d'une échelle harmonique inférieure au son prédominant dont la série des sons serait *en rapports inverses de ceux de la série supérieure*, est contraire à la loi générale de vibration des corps sonores. GABRIEL SIZES.



BEKKER (Paul). — *Beethoven* (Berlin, Schuster et Loeffler, 1911, in-fol. de 500 pp. + 160 pp. de planches illustrées. Édition sans les planches Mk. 10 ; avec planches Mk. 25 et Mk. 40, suivant le papier).

Ce Monumentalwerk, dont on aura l'idée extérieure en songeant au *Berlioz* de A. Jullien, ou au *Massenet* de Louis Schneider, nous est parvenu il y a un an déjà, précédé des plus enthousiastes coupures de la presse allemande et d'une renommée, qui, je l'avoue, m'avait empêché de l'ouvrir tant que je ne me sentais pas assuré du recueillement nécessaire à la digestion d'un pareil colosse. Voici l'été, la période du *dopping* pour les bibliographes, j'ai maintenant la conscience en repos. J'ai lu et je ne regrette rien.

Est-ce à dire que je pense, avec la *Koenigsberger Zeitung* que c'est " l'ouvrage le plus indiqué pour ceux qui veulent pénétrer à fond l'âme du grand musicien ", ou que je souscrive au jugement du *Wiesbadener Tageblatt*, nous assurant que " c'est la Beethoven-Bibel, sur laquelle on pourra jurer désormais en toute sécurité ", ou avouerai-je, avec la *Neue-Musik Zeitung*, que " personne d'entre nous ne serait capable de trouver sous sa plume quelque chose qui approche, même de loin, de la splendide et lumineuse dialectique de certaines de ces pages " ; ou avec le *Grazer Tagespost*, que " ce livre nous ouvre les perspectives les plus vastes sur les problèmes essentiels de l'art musical, et constitue une action d'éclat dans le domaine de l'histoire " ; ou enfin avec les *Hamburger Nachrichten*, que " voici la Somme complète de cette personnalité créatrice, et que l'auteur, d'un geste imposant, a su épuiser le contenu de ce concept collectif qui s'appelle Beethoven ! "

Non. Ou, plutôt, entendons-nous. Si ces phrases, auxquelles il faut sans doute ajouter le grain de sel attique, veulent dire que le *Beethoven* de Bekker, est un livre de grand sens, bien présenté, clairement écrit, admirablement ordonné, donnant au peuple allemand une image raisonnable, littéraire et même monumentale d'un de ses plus grands génies — quelque chose comme un luxueux volume de distribution de prix, je tombe d'accord avec mes confrères. Et, s'il convient encore, dans ces conditions, de crier au miracle, j'élèverai la voix de l'admiration. Tout en marquant, cependant, en ma qualité de Français, un peu d'étonnement. Comment, un ouvrage, dont l'esprit correspond à ceux qui paraissent dans nos collections habituelles, peut-il troubler ainsi le repos de la presse ?

Est-ce par sa présentation, qui est en effet hors pair, je le répète ?

Ou bien faut-il admettre que le seul fait d'être *littéraire*, c'est à dire rédigé avec

un souci d'écriture élégante, et surtout avec la préoccupation d'interpréter les faits devant un public habitué à la sécheresse du document, constitue une exception dans le domaine de l'histoire musicale en Allemagne ? Sans doute, l'écrivain qui cherche à concilier les exigences de la vérité objective, avec celles de son propre tempérament de penseur et d'artiste, doit faire sensation dans un pays, où le moi est soumis à de strictes disciplines. C'est une explication.

Mais je ne sais trop si M. Bekker en sera satisfait, lui qui a tenté ici une œuvre analogue à celle d'un sculpteur ou d'un virtuose, œuvre de haute et altière critique et de vision suraiguë.

En tout cas, le pays de Brunetière, de Jules Lemaître et de Emile Faguet ne partagera pas l'émotion de la presse allemande. Nous ne pouvons confondre un ouvrage de vulgarisation (tout monumental soit-il) avec une œuvre de maîtrise personnelle dont l'intérêt résiderait dans la valeur de celui qui l'écrit. Ce n'est point, on le pense bien, un vain chauvinisme qui m'inspire, et l'on sait trop la vive sympathie que je n'ai jamais cessé de témoigner à ce qui vient d'Allemagne. Mais précisément, parce que je rends hommage, en toute occasion, aux qualités germaniques, je me vois moralement contraint de dénoncer ce que je considère comme un malentendu.

J. E.

LIVRES REÇUS

— BOTSTIBER (Hugo). — *Geschichte der Ouverture.* (Breitkopf 1913, in-8° de 274 pp. Mk. 6).

— SCHUNEMANN (Georg.). — *Geschichte des Dirigierens.* (Id. ibid. in-8° de 359 pp. Mk. 8).

— DEBAY (Victor). — *L'Étoile*, roman. (Société française d'imprimerie et de librairie, 1913 in-12° frs 3,50).

— GATARD (Dom. A.). — *La Musique grégorienne.* (Laurens, 1913, in-12 de 126 pp. frs 2,50).

— SPAETH (Sigmund Godfried). — *Milton's knowledge of music.* (Princeton, The University Library, 1913, in-8° de 186 pp.)

— LEHMANN (Lilli). — *Mein Weg.* (Lpz. S. Hirzel 1913, in-4° de 280 pp. Mk. 12).

— VERDI. — *Mostra storica del teatro italiano*, nel Conservatorio G. Verdi di Milano. (Milano, E. Bonetti 1913 in-8° de 68 pp. L. 1, 25).

— WAGNER. — *Œuvres en prose*, traduites par J.-G. Prod'homme et F. Holl. Tom. III, IV et VIII. (Delagrave, 1913, 2 vol. in-12° frs. 350).

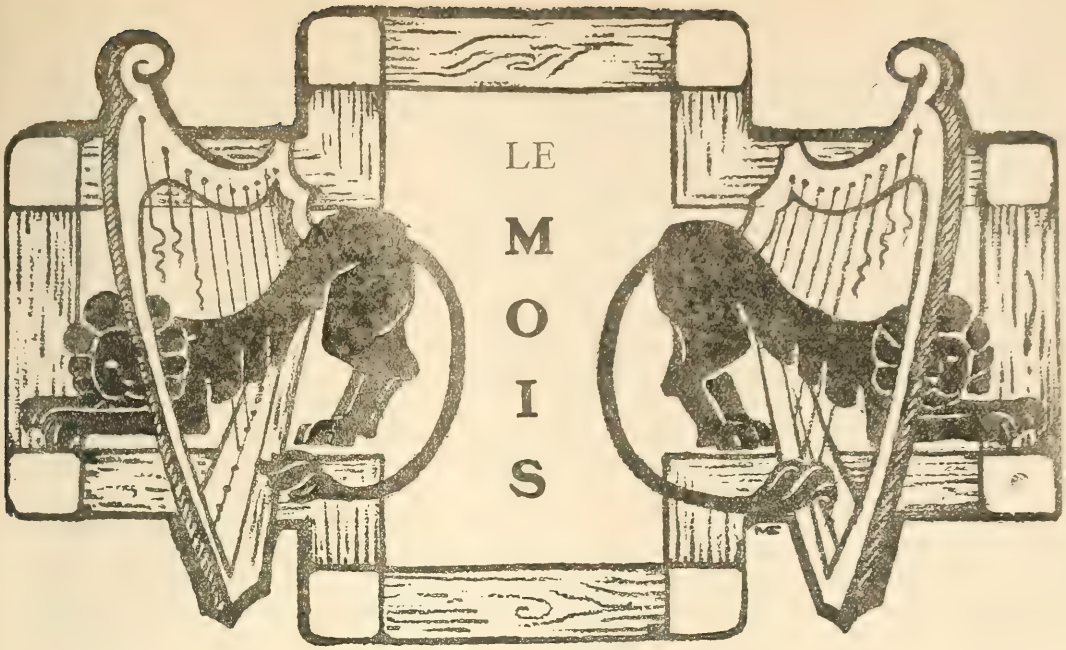
— BONAVENTURA (A.). — *Di un codice musicale mediceo.* (Florence, Olschki 1913, in-4° de 11 pp.).

— BIE (Oscar). — *Die Oper* (Berlin, S. Fischer 1913, in-4° de 572 pp. ; Mk. 25.)

— STREATFEILD (R. A.) — *Musiciens anglais contemporains.* Traduction française de L. Pennequin. (Paris. Editions du *Temps présent*, 76, rue de Rennes, 1913, in-8° de 126 pp.; frs. 3.50).

— GASTOUÉ (A.). — *Le graduel et l'Antiphonaite romains.* (Lyon, Janin frères, 1913, in-12° de 300 pp. ; frs. 4).

— LINDNER (Dr. E.). — *R. Wagner über Parsifal.* (Lpz. Breitkopf, 1913, in-12 de 223 pp. ; Mk. 4).



Les Théâtres

THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES — OPÉRA-COMIQUE

(Dessin de M. Kufferath)

En présence du naufrage de l'Opéra des Champs-Élysées, la critique musicale perd ses droits. Il est vraiment trop facile aujourd'hui, de tirer vanité d'une clairvoyance méconnue, d'étaler une sagesse rétrospective et de donner de prudents conseils aux victimes du désastre. Je suis de ceux qui ne partagèrent pas certaines illusions artistiques d'une direction trop facilement optimiste et victime de sa déférence pour une esthétique de bonne compagnie qui n'en est pas à son premier crîme, mais je m'empresse de reconnaître que ces erreurs n'ont eu qu'une bien faible action sur le résultat final. Ce n'est pas à l'intérieur du Théâtre qu'il faut rechercher les plus lourdes responsabilités, c'est à l'extérieur ; n'oublions pas que, sur cette scène, l'excellent, le bon, le mauvais et le pire ont donné exactement les mêmes résultats : le grand coupable, celui que cette faillite déshonore, celui qui va maintenant expier longuement et douloureusement sa sottise, c'est Paris.

Paris n'a jamais soupçonné la valeur du cadeau que lui offraient les créateurs de ce théâtre unique. De son nouveau jouet il n'a su apprécier ni le style, ni l'intéret artistique, ni le confort, ni l'élégance particulière. Mais son ignorance et son incompétence paradoxales s'affirmèrent surtout en présence des réalisations qui lui furent soumises. L'attitude du public pendant les représentations si dissemblables et si inégales qui se succédèrent sous nos yeux demeurera inoubliable pour tous ceux qui prirent la peine de l'observer attentivement. Après

cette série d'interprétations correctes, fantaisistes, médiocres, parfaites, languissantes ou frénétiques, on peut emporter la conviction absolue que le public parisien est incapable de deviner en quoi consiste une bonne exécution musicale.

(*Dessin d'André Hellé*)

Dans l'état actuel de sa culture artistique, le mélomane contemporain ne peut juger ni un orchestre, ni une société chorale, ni un soliste, ni un chef d'orchestre. Il respecte les noms connus et les situations acquises mais rien ne lui permet de distinguer spontanément le vrai du faux. Avec un peu d'autorité on peut le berner sans danger, lui faire prendre pour du diamant la plus grossière verroterie, et déchainer son enthousiasme à l'aide de quelques tours de passe-passe élémentaires mais infaillibles.

Dans un concert où les noms des auteurs et les titres des morceaux seraient supprimés, où l'orchestre serait inconnu et les chefs d'orchestre anonymes et invisibles, le public n'oserait pas applaudir une seule fois, de peur de commettre quelque honteuse méprise et d'avouer sa surdité.

Le Théâtre des Champs-Elysée n'a pas tenu compte de cette infirmité. Il s'est dépensé en inutiles tours de force qui n'ont pas attroupé les badauds. A quoi bon répéter quinze fois à l'orchestre l'*Ibéria* de Debussy pour obtenir une couleur finement broyée, une mise au point impeccable ? A quoi bon ces exécutions raffinées, quintessenciées, hallucinantes des *Nocturnes* dont nulle oreille humaine n'avait recueilli jusqu'ici les plus secrètes confidences ? Trois bonnes lectures suffisaient largement à donner pleine satisfaction aux amateurs éclairés ! Il ne serait pas difficile d'en faire la preuve. A quoi bon cette création d'un cadre de chœurs inégalable ? A quoi bon ces études minutieuses et ces scrupules artistiques inusités ? A quoi bon cette merveilleuse et émouvante représentation de *Boris Godounow*, avec ses foules chantantes et agissantes, ses chœurs sublimes et sa tenue musicale supérieure ? Ce miracle n'a intéressé personne ; on l'a regardé distraitement et, le lendemain, on retournait entendre les chœurs de l'Opéra avec la même bonne volonté indifférente.

(*Dessin d'André Hellé*)

Depuis, on a laissé se disperser les admirables artistes qui avaient si bien mérité de la musique, on n'a pas éprouvé le besoin de réentendre une seconde fois *Boris* ou de recueillir le fruit des travaux entrepris en l'honneur de *Parsifal*. Le public a très bien pris son parti d'avoir un théâtre de moins. Car pour lui, ce n'est que cela.

Il s'apercevra plus tard — beaucoup plus tard, hélas ! — que c'était autre chose. La catastrophe actuelle atteint toute la musique moderne. Paris s'est désintéressé de la première véritable " Maison de la Musique " inaugurée dans ses murs; il n'a rien fait pour sauver la maison de Moussorgsky, de Debussy, de Fauré, de Richard Strauss, de Strawinsky, de Dukas, de Ravel, de Schmitt, Paris vient de perdre, d'un seul coup, le bénéfice de vingt ans de culture musicale.

Ce n'est pas, malheureusement, dans la nouvelle pièce de l'Opéra Comique que nous trouverons des consolations et de valables raisons de sourire à l'avenir ! La *Céleste* de M. Trépard constitue au contraire une sorte de défi à notre esthétique contemporaine, un démenti énergique opposé à ses plus claires affirmations. Cette conception du théâtre lyrique nous ramène aux plus mauvais jours de notre histoire, ceux où l'indécision de nos musiciens les égarait dans les arides sentiers du réalisme. Nous avions le droit de nous croire débarrassés à tout jamais de ces puérilités auprès desquelles le vérisme lui-même devient un assez noble idéal musical ; nous avons trop tôt chanté victoire. Le réalisme n'avait pas renoncé à la lutte, il s'instruisait, se modernisait et s'armait en silence. Sans perdre de vue ses cruels desseins, il faisait son profit de toutes les découvertes contemporaines afin de vaincre plus surement. Nous

retrouvé hier, plus arrogant que jamais et l'imprévu de cette agression a déconcerté tout le monde.

On connait le thème de cette manœuvre offensive. Un roman mis en pièce en fut le prétexte. Des scènes de mœurs provinciales de la *Céleste Prudhomat* de Gustave Guiches le musicien a tiré cinq tableaux très librement interprétés. Pour obtenir le scenario de ses rêves il a traité le texte original avec une familiarité qui frise le sans-gêne. Situations, caractères, action, tout été transformé et nous ne saurons jamais si l'auteur du roman en refusant de contresigner le livret a fait preuve de modestie ou de malice.

Mais le compositeur avait ainsi atteint son but qui est, nous affirme-t-il, de substituer à l'unité d'atmosphère, à son avis fatale aux plus belles œuvres, un parti-pris de variété et une recherche constante des oppositions. Cinq " motifs " lui fournirent les thèmes scéniques souhaités : une soirée chez les Mazurier lui permit de photographier les moindres trivialités de l'intimité bourgeoise dans ce qu'elle a de plus touchant et de plus ridicule ; une classe dans une école primaire de village lui offrit un épisode amusant et animé ; un rendez-vous d'amour fit triompher les droits de la grande effusion mélodique et du clair de lune ; une fête populaire à Cahors et l'apothéose de Gambetta amorcèrent les mouvements de foule, les chœurs et les danses de rigueur ; enfin la longue agonie finale amena la réexposition, en mineur, du motif de la passion. C'est en somme une adroite concession à l'instinct qui détermina la spécialisation des compartiments d'une symphonie : nous retrouvons l'allegro, le scherzo, l'andante appassionato, la marche funèbre et le presto classiques.

Mais en quelle compagnie ! M. Trépard ayant proclamé que la mission d'un compositeur est de découvrir la musique cachée dans chaque mot, a voulu nous éblouir en choisissant des cachettes hermétiques : tous les mots les plus plats de l'existence quotidienne nous livrent leur prétendu secret mélodique et nous voyons extraire triomphalement sous nos yeux des syllabes les moins préparées à cette opération césarienne, un lyrisme inattendu !

Le résultat est troublant. M. Trépard est un excellent musicien qui connait toutes les ressources de son art et tient héroïquement sa gageure. Son harmonie soignée, son orchestre souple et varié, son élocution expressive sont évidemment dignes d'une meilleure cause. L'inutilité d'un effort aussi soutenu est plus douloureuse et plus irritante que le spectacle de la médiocrité. La sensation perpétuelle d'indiscrétion que donne cette partition intervenant sans raison dans les scènes de drame, de cinéma ou de vaudeville qui se succèdent sur le plateau est assez particulière. L'effronterie de cette musique séduira peut-être certains spectateurs mais elle scandalisera tous ceux qui n'apprécient pas les muses aussi dépourvues de savoir-vivre.

L'interprétation de ce spectacle est brillante. Mlle Brunlet se couvrit de gloire dans un rôle d'ailleurs " avantageux " ; Mlle Nelly Martyl fut toute grâce et toute candeur ; M. Rousselière fut un amant résolument provincial ; Mlle Brohly dut employer son beau talent à nous restituer une vieille mendiante " du répertoire " d'une banalité désespérante, M. de Creus remplit avec conscience un rôle exaspérant et M. Delvoye n'eut qu'à traverser la scène en solfiant les faits-divers de l'*Indépendant du Lot* pour affirmer la parfaite maitrise de son art.

Mais le triomphateur fut le Directeur de la maison. Il a donné à ces cinq tableaux une vie, un mouvement et une vérité incomparables. Et voilà qui est criminel. Sans cette mise en scène le premier acte n'aurait connu qu'un succès de fou rire ; grâce à la récompense que nous apporte chaque nouveau décor nous arrivons à absorber, heure par heure, n'importe quelle musique.

Il y a là une mystification impardonnable... ou une ironie musicale supérieure ! Ce n'est pas la première fois que M. Albert Carré se livre à ce petit jeu, qui n'est pas, d'ailleurs à la portée de tout le monde. Et il semble prendre le plus vif plaisir à nous entendre gémir parce que la mariée est trop belle...

Emile Vuillermoz

CONCERTS COLONNE. — SOCIÉTÉ DES NOUVEAUX CONCERTS.

Le 29 Octobre dernier nous avons entendu de la musique espagnole jouée par de vrais espagnols. Pour beaucoup de personnes ce fut presque une révélation, car on ne la connaissait guère en France que par de vagues souvenirs d'exposition. On allait curieusement à " La Feria ", les noms de " La Macarona ", La Soledad, etc. suffisaient à en entretenir le goût, et un enthousiasme qui n'allait pas toujours directement à la musique. Pourtant on y entendit cette admirable musique populaire, ou tant de rêve se mèle à tant de rythme, qui en fait l'une des plus riches en ce monde. Cette richesse même paraît avoir été la cause de la lenteur avec laquelle s'est développée " l'autre " musique. Une sorte de pudeur à enfermer tant de belles improvisations, dans l'armature des formules, retenait les " professionnels ". Pendant longtemps, ils se contentèrent d'écrire ces " Zarzuelas " de forme populaire où le bruit des guitares monte de la rue à la scène, sans presque subir de transformations. Mais l'âpre beauté des vieilles cantilènes mauresques restait inoubliable ; on continuait à oublier les belles traditions des Escobado, Moralès, maîtres du grand Victoria qui illustrèrent, tous trois, la Renaissance Espagnole.

Il n'y avait aucune raison à ce que ça change... que désirer de plus dans un pays, où les pierres des chemins brûlent les yeux d'une lumière voluptueuse ; où les muletiers tirent du fond de leur gorge les plus sincères accents de la passion. Comment s'étonner de la décadence du siècle dernier, et même, pourquoi le traiter ainsi, puisque la musique populaire gardait sa beauté ? Sages et bienheureux seraient les pays qui conserveraient jalousement cette fleur sauvage à l'abri du classique administratif.

C'est à peu près à cette époque que se forma cette pléïade de compositeurs, résolue à faire valoir le trésor inestimable qui dormait dans les chants de la Vieille Espagne.

Parmi eux retenons le nom de Isaac Albeniz. D'abord, incomparable virtuose, il acquit ensuite une merveilleuse connaissance du métier de compositeur. Sans en rien ressembler à Liszt, il le rappelle par l'abondance généreuse des idées. Il sût, le premier, tirer parti, de la mélancolie nombreuse, de l'humour spécial de son pays d'origine. (Il était Catalan.) Peu d'œuvres en musique valent : " El Albaicin ", du 3e cahier d'Iberia, où l'on retrouve l'atmosphère de ces soirées d'Espagne qui sentent l'œillet et l'aguardiente.... C'est comme les sons assourdis d'une guitare qui se plaint dans la nuit, avec de brusques réveils, de nerveux soubresauts. Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est de quelqu'un qui en a bu, entendu, jusqu'a les faire passer dans sa musique sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation.

" Eritaña ", du 4e cahier d'Iberia, c'est la joie des matins, la rencontre propice d'une auberge où le vin est frais. Une foule incessamment changeante passe jetant des éclats de rire, scandés par les sonnailles des tambours de basque. Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images.

Il y a bien d'autres choses encore, dans ces cahiers d'Iberia, où Albeniz a mis le meilleur de lui-même, et porté son souci d' " écriture " jusqu'à l'exagération, par ce besoin généreux qui allait jusqu'à " jeter la musique par les fenêtres ". Les autres compositeurs, sans dépasser Albeniz, marchent dans la même chemin, seulement, les influences d'Albeniz étaient très nettement françaises, elles semblent devenir allemandes, au moins dans la forme, chez ces derniers.

La Procession del Rocio, poème symphonique de J. Turina, est ordonné ainsi qu'une belle fresque. De franches oppositions de lumière et d'ombre en rendent l'audition facile malgré ses dimensions. Comme Albeniz, J. Turina est fortement imprégné de musique populaire ; il hésite encore dans sa façon de développer et croit utile de s'adresser à d'illustres fournisseurs contemporains. Qu'on veuille bien croire que J. Turina peut se passer d'eux et écouter des voix plus familières.

A mi tierra (A mon pays) suite murcienne de Peres Casas, d'une poésie toute parfumée de langueur orientale contient de très nouvelles combinaisons orchestrales où la recherche obstinée des couleurs est presque toujours justifiée par la sincérité de l'impression.

La Divina Comedia de Conrado del Campo, s'apparente aux poèmes symphoniques de R. Strauss par la puissance de construction. Il est regrettable que nous n'ayons pu en entendre que la conclusion.

Ces diverses œuvres furent exécutées avec une chaleureuse conviction par l'orchestre symphonique de Madrid, qui montra des qualités non moins intéressantes dans l'exécution d'œuvres classiques. Entre-autres la 13e Symphonie de J. Haydn, finement nuancée. Monsieur E. F. Arbos, éminent chef-d'orchestre, remporta comme compositeur un succès mérité dans deux pièces pour violon et orchestre. Mr A. Rivarde les joua dans un sentiment d'élégante nonchalance, plein de charme. Toutes ces œuvres prennent leur source dans la musique populaire sans jamais se ressembler. N'y a-t-il pas en cela une preuve indiscutable de sa richesse ?

Mademoiselle Lili Boulanger qui vient de remporter le grand prix de Rome avec *Faust et Hélène*, épisode lyrique d'après le second Faust de Goethe, poème de E. Adenis, n'a que dix-neuf ans... Son expérience des diverses manières d'écrire la musique en a bien davantage ! Il y a bien, ça et là, les petites ficelles avec lesquelles on noue les fins de phrases dans ce genre d'ouvrage, seulement Mademoiselle L. Boulanger y met plus de fine rouerie. L'arrivée d'Hélène sur des battements aériens de violons divisés, ondule avec grâce. Mais à peine arrivée, Hélène, par la voix de Madame Croiza, prend l'accent qui convient a une fille de Zeus, accablée par tant de destins contraires. Cependant que Faust susurre par la jolie voix de David Devriés.

Si le personnage de Méphistophélès, l'inévitable trio, sont un peu conventionels, il ne faut pas oublier les conditions dans lesquelles on écrit une cantate. Elles sont nettement défavorables.

En effet, on demande d'avoir des idées, du talent, à un moment précis de l'année, — si vous n'êtes pas en train ce mois-là, tant pis pour vous ! C'est arbitraire et n'a aucune signification pour l'avenir. Inutile de le déplorer, tous les concours se passent de la même manière. Les juges de ces concours ayant souffert des mêmes errements, ne sont pas fâchés de vous y voir à votre tour. Une fois par an, à peu près, on dit qu'il faut changer les conditions du concours de Rome, et cela suffit.

Que l'on garde précieusement la villa Médicis comme la plus charmante des récompenses, mais qu'on supprime le prix de Rome qui ne répond a aucun besoin de notre époque.

Alfred Bruneau s'est plu à orchestrer deux mélodies qui n'ont d'autre but que de " charmer les oreilles et émouvoir le cœur " (comme il est dit dans les Premiers principes de la Musique) c'est miracle comme la force dramatique de Bruneau y prend un accent de tendresse douce et grave.

Dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz, s'est on demandé pourquoi le thème qui traduit la romantique *Tristesse de Roméo* se voit dans l'obligation de participer au quadrille de la *Fête chez Capulet ?*... Roméo ne peut hurler sa tristesse comme à travers un porte voix sans se faire remarquer du père Capulet, qui le fera mettre incontinent à la porte ?... Ironie cachée dans le jeu des combinaisons !

Nous avions salué avec joie l'avènement du Théâtre des Champs-Elysées. Voilà qu'après une admirable représentation (en français) de Boris Godounow, il nous faut déplorer sa fin. C'est infiniment triste et désobligeant pour l'art, car il faudra beaucoup de temps pour retrouver un pareil élan.

Qu'il nous soit permis d'adresser nos affectueux regrets à tous ceux qui luttèrent jusqu'au bout.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

Peu de nouveautés aux derniers programmes.

Une symphonie de M. Brun.

Il faut avoir une certaine reconnaissance aux compositeurs qui, par ces temps de ballet obligatoire, se dévouent à écrire des symphonies, ils sont rares et on est quelque peu en droit de se demander pourquoi.

Serait-ce que la symphonie pure a fait son temps ?... On a déjà dit ça après Haydn... et Stamitz, et cependant, il y a eu les symphonies de Beethoven..., on l'a également proclamé après Beethoven, et cependant il y a eu la symphonie de Franck, et celle de Saint-Saëns, et celle de Chausson, et celles de Magnard... d'autres encore, qui se sont donné pour mission d'introduire dans le genre symphonie pour orchestre tous les éléments nouveaux suscités depuis Beethoven par la marche de l'art.

Et il y aura encore des symphonistes, on peut en être certain.

Mais pourquoi donc sont ils rares par le temps qui court ? Il semble que ce soit tout simplement parce que la plupart des compositeurs ne *savent pas faire* la symphonie.

Pour écrire une pièce où la musique soit sa propre fin et son unique soutien, il faut avoir appris..., il faut avoir beaucoup étudié d'après les autres et beaucoup travaillé sur soi-même.

Le compositeur actuel est trop pressé de bâcler son " salon annuel " pour entreprendre ces études longues et difficiles. Et voilà pourquoi la symphonie a fait — momentanément — place au ballet, genre facile et qui se prête élastiquement a toutes les tailles.

Quoiqu'il en soit, M. Brun a écrit une symphonie, pas toujours adroitement construite et dont les matériaux, pour parler franc, manquent trop de solidité ; et, malgré tout, on doit savoir gré à M. Brun d'avoir osé écrire une symphonie et à Chevillard de l'avoir exécutée.

Au temps — déjà lointain — où Chevillard jouait beaucoups du piano, (et il en jouait en grand musicien), il fut un merveilleux interprète de Schumann. Passé *capellmeister*, il continue.

Cette musique convient tout à fait à son tempérament et il en sait communiquer le sentiment à son orchestre. Je ne crois pas qu'il soit possible d'entendre une exécution plus parfaite, comme lettre et comme esprit que celle qu'il donna de la superbe ouverture de Manfred et de l'alerte symphonie en *si-bémol*, revue et très heureusement corrigée par Mendelssohn.

On entendit, ce même dimanche, une dame à la voix pure chanter avec beaucoup d'art (peut être trop d'art), deux airs de Haendel, tripatouillés à la sauce germanique, une romance de Berlioz et une autre de Liszt.

De ce dernier, les *Préludes* peuvent presque être considérés comme une nouveauté. Ce poëme symphonique fut, entre 1870 et 1875, le grand cheval de de bataille de Pasdeloup qui le mettait fréquemment à ses programmes, je crois que ce morceau n'a guère été donné depuis lors.

Eh ! bien, malgré toute la révérence que je professe pour le caractère de l'admirable artiste que fut Franz Liszt, je ne pourrai jamais me résoudre à trouver de la *musique* là dedans !

Cela *prélude* tout le temps, en effet, sans arriver à établir un *état musical* ; quand, enfin, une phrase mélodique perce ce fatras, elle se présente avec une telle vulgarité qu'on préférerait qu'elle n'eut point existé.

Exception soit faite en faveur de l'épisode pastoral, un riant oasis au milieu du désert.

Cet art là est bien le point de départ du morceau d'orchestre allemand moderne, avec cette aggravation que les matériaux mélodiques de Strauss (Richard), Pfistner et autres Brückner, tout en étant aussi vulgaires, ont cependant moins de littérature.

Tout cela, en somme, manque de réflexion, de pondération, d'harmonie, c'est mal composé.

Quelque chose de bien composé, par exemple, c'est la *Péri*, de Paul Dukas, et il faut qu'il en soit ainsi pour que cette pièce, écrite avec la vue bien nette de la scène nécessaire, puisse cependant tenir debout au concert.

C'est que Paul Dukas, même quand il écrit du ballet — comme les camarades — ne s'avance pas à la légère. Il sait ce qu'il fait, il sait où il va et ne méprise point la construction tonale, vrai secret de la vraie composition.

La *Péri* n'était une nouveauté qu'au concert, mais, de par son charme mélodique et sa solide architecture, elle sera toujours et partout à sa place.

L'exécution en fut tout à fait émouvante.

Vincent d'Indy.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE

La Société des Concerts, qui a quatre-vingt-sept ans, n'ouvre ses portes qu'avec une cérémonieuse lenteur. Son aristocratie, sans doute, s'attarde tout l'automne en des loisirs agrestes cependant que depuis six semaines, à la salle Gaveau ou au Châtelet, une avant-garde impatiente vilipende les concertos et encourage des premières auditions où la musique se conjugue assez souvent au futur antérieur. La tendance est manifeste chez nos grandes sociétés symphoniques d'élargir le cercle restreint de leur public. La féerie chasse, les jours " fériés ", du Châtelet les Concerts Colonne qui vont au Trocadéro prêcher l'évangile beethovenien à plusieurs milliers de néophytes. Il serait désirable que l'accès du Conservatoire fût facilité au prolétariat des dilettanti, à ceux qui ne se font pas représenter dans leur stalle, qui palpitent à tout ce qui est jeune, vivant et visionnaire, à ceux qui ne viennent pas en tyrans mais en disciples, à ceux qu'appelait Georges Marty quand il faisait jaillir d'une baguette sourcière *Sadko*, *Gwendoline*, *A la Musique* ou *l'Après-Midi d'un Faune*.

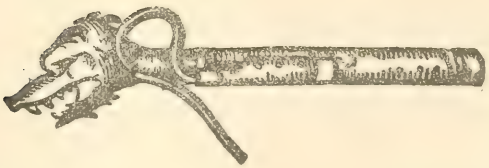
L'audition du *Faust* de Schumann, le 16 novembre en dehors de l'abonnement, consti-

tuait une rareté, sinon une innovation. Il serait excellent que l'on récidivât. La Société des Concerts tient de la collaboration constante des chœurs et de l'orchestre une particulière et très persuasive éloquence. Que n'a-t-elle abandonné quelquefois son foyer pour réveiller les échos assoupis d'une salle où la musique connaissait hier encore des soirs glorieux ? On l'y eût suivie. Elle y eût retrouvé à peine effacés les vestiges du *Faune* errant, à peine évaporé l'encens voluptueux de l'hymne de Chabrier. Elle eût conjuré à la voix des oratorios et des cantates, les mensonges et les trahisons d'un snobisme inconstant ; elle eût fait des recrues parmi ce public bénévole et rendu la vie à la mainmorte des abonnements. Le succès qui a accueilli *Faust* en est une preuve éclatante.

Je ne crois pas avoir à développer aujourd'hui le commentaire musical d'une œuvre qui reparaît à d'assez courts intervalles sur les affiches de nos concerts, que précisément le Châtelet vient d'élire, non pour la confronter, je suppose, avec le *Faust et Hélène* de Mlle Lili Boulanger, et que la Société des Concerts offrait à ses hôtes habituels il y a sept ou huit mois. L'interprétation elle-même avait peu ou point varié. Les protagonistes se nommaient encore Mlle Gall, MM. Delmas et Journet, Mlle Notick et M. Dutreix. Il est équitable d'insister sur le chaleureux accueil fait à M. Maguenat, de la Gaieté Lyrique, qui incarnait, pour la seconde fois, les personnages de Faust et du docteur Marianus. Une ovation prolongée et très significative a salué M. Messager. Les Français sont toujours de l'opposition...

Le plus métaphysique des *Faust*, le plus consubstantiel, je crois, à la pensée gœthéenne, le plus mystique aussi, ce *Faust* où le Schumann hallucinant de *Manfred* voisine avec le Schumann édulcoré que ravissait Mendelssohn, est un émouvant prélude à la saison nouvelle. Les chœurs et l'orchestre se montrèrent de tout point admirables, par leur ardeur expressive, expansive, juvénile, digne d'un congrès sonore de " Doctores-Mariani "...

Paul Locard.



Music-halls et Chansonneries

Malgré le globe électrique qui la signale, l'entrée est sombre en retrait du café éblouissant. C'est une entrée à l'ancienne mode : porte cochère, vestibule aux murs nus, aux dalles humides ; le bureau du contrôle se dissimule de côté car la place est mesurée ; dans un coin, une table annonce le vestiaire et lui suffit, car l'usage est de garder dans la salle l'accoutrement de la rue ; beaucoup de spectateurs ne tireront même pas leur chapeau ou leur casquette aux artistes. La foule s'engouffre. Un service d'ordre est nécessaire, et une queue bien alignée qui barre le trottoir du boulevard de Strasbourg, témoigne une fois de plus de la docilité aimable de notre peuple.

Par contraste à cette modeste façade, la salle est vaste et chargée de dorures, ainsi que l'exigeait d'ailleurs son titre d'*Eldorado*. Une multitude grise et noire s'y recueille, écoutant les chansons, ou plutôt les chanteurs, car pour ces oreilles incapables d'analyser, la voix se confond avec la musique. Le temps d'ailleurs n'est pas si éloigné où nos pères se rendaient à l'Opéra pour écouter moins Rossini ou Meyerbeer que Tamberlick, Duprez, la Malibran, la Grisi. Le public de ce quartier parisien a recueilli leur tradition et mérite le nom qu'ils se donnaient de *dilettanti*. Vingt-trois interprètes seront si loin de lasser sa patience, qu'il proteste discrètement si l'un d'eux supprime un des deux morceaux annoncées au programme, et de ses favoris il exige un tribut supplémentaire qu'on ne peut guère refuser à ses acclamations délirantes.

Toute ironie est désarmée par une attention aussi soutenue, une admiration aussi spontanée. Mais des moralistes de l'art déploreront un répertoire qui satisfait au goût des auditeurs et ne tente rien pour leur éducation ; il vaudrait mieux, d'après eux, jouer à ces braves gens du Beethoven, comme on fait, paraît-il, dans les universités populaires. Comment croire qu'un homme ait pu trouver un agrément ni un intérêt quelconque à la musique de Beethoven, à moins de s'être prêté, durant des années, à un entraînement spécial ? Les concerts classiques où on croit attirer l'ouvrier sont remplis de faux ouvriers, ou d'ouvriers honteux, qui nous mentent, et se mentent à eux-mêmes. Malheureux qui dédaignent les joies de leur condition, pour d'autres dont l'idée même leur est inconcevable.

Je ne prétends pas que le peuple soit voué à l'ignorance ainsi qu'à la grossièreté. Il a sa civilisation, distincte de la nôtre, bien qu'elle en suive à quelques dizaines d'années près, le développement. Et il se subdivise lui-même en classes plus ou moins cultivées. Celui qui vient ici est analogue à une sorte de bourgeoisie. Ni le servage industriel, ni la domesticité de grande maison n'ont envahi ces rues commerçantes. Les employés dominent : comptables, commis, livreurs, caissiers, on les reconnaît à leur correction neutre et à leur familière aisance. Les ouvriers sont des ouvriers d'art : tourneurs, ciseleurs, ajusteurs, doreurs, ébénistes, emballeurs, ils ont le mot pour rire, mais sans cris et sans disputes, car ils sont sobres, ou savent boire. Des uns et des autres les compagnes sont bien tenues, tranquilles, saines ; sagement elles se passent de chapeaux

plutôt que de les acheter au rabais ; leurs corsages indiquent, sans pour cela cesser d'être de mise à la ville, une louable intention de décolletage. Quelques enfants, qui les accompagnent, savent qu'il faut se taire. De place en place se hausse pour mieux voir le couple vénérable des vieux boutiquiers, honneur du pâté de maisons, le mari maigri en sa redingote, la dame entrecroisant des chaînettes d'or sur un opulent corsage, tous deux aux petits soins l'un pour l'autre. Mais toute société ayant ses parasites, quelques figures louches se glissent dans la masse honnête : pardessus d'un beige trop clair, cravates trop minces, cheveux gras, yeux luisants. On ne sait trop ce qu'ils ont à cacher, mais ils ont l'air frelaté comme une marchandise trompeuse. Camelots, escarpes, protecteurs à gages, ou simples malchanceux ? On s'écarte d'eux avec non moins de mépris que d'inquiétude.

Les chanteuses pour la plupart sont agréables à voir, sinon à entendre. Leurs romances s'intitulent : *C'est l'amour qui passe*, *J'aime une brune*, *Pour un peu d'amour*. Les mélodies procèdent, en dernière analyse, de Massenet, mais en simplifiant les rythmes, les contours et surtout les modulations. Massenet, qui de nature était un musicien exquis, avait lui-même donné l'exemple : de ses meilleures pages, il a tiré des répliques à l'usage du vulgaire. Nous avons ici les copies de ces répliques, et pourtant la langueur initiale se reconnaît encore. Une seule, parmi les interprètes, mérite le nom de chanteuse ; c'est Mlle Linette Dolmet, qui par malheur abuse de sa voix de soprano dramatique, jolie et bien timbrée, la force, et s'enroue rapidement. Une seule aussi y met du sentiment : c'est Mlle Turcy, qui chante la romance comme les autres, mais la romance de trottoir. *Gueule-de-loup* n'est pas ici le nom d'une fleur champêtre, mais le surnom d'un citadin redoutable et séduisant ; elle le roucoule, elle le bêle, avec une soumission bestiale dont nous reconnaissons, même sans nulle expérience, la vérité. L'autre romance, *Conscience de fille*, est le récit d'un crime ; la salle entière est frémissante quand la malheureuse supplie son compagnon de renoncer au mauvais coup qu'il a résolu ; elle se traîne à ses genoux : " Ne fais pas ça, non, pas ça, non, mon gosse ! " Ce mot de tendresse faubourienne prend ici l'accent le plus pathétique. Et l'émotion s'accroît encore à la pensée qu'en cette foule muette quelques-uns peut-être retrouvent à cet instant des souvenirs.

Le sexe mâle est représenté par de suaves ténors et de passionnés barytons. L'un d'eux chante une romance, *Gigolo*, qui s'inspire d'un récent feuilleton de journal ; or ce feuilleton était une parodie, mais le poète, ni le musicien, ni l'interprète, ne songent à plaisanter, et les applaudissements éclatent quand l'aventurier mondain, après un instant d'obscurité, reparaît drapé dans un sinistre manteau noir. En revanche, un rire énorme accueille des facéties sur les enfants de chœur qui nous paraissent pitoyables, à nous qui ne lisons plus Paul de Kock. Ne croyons pas toutefois que le peuple ignore ce qui se passe de nos jours. Il y a une chanson sur l'aviation, une autre sur monsieur Poincaré, et une sur le cubisme, qui ne consiste d'ailleurs que dans les calembours qu'on devine.

Mlle Fréhel mérite une mention particulière, car elle chante avec de savoureux détails les grâces d'une petite brunette provocante, puis d'une petite Marguerite lentement effeuillée, et certainement ce n'est là qu'une convention, mais la brusquerie de ses allures et surtout sa voix presque de contralto évoquent à une mémoire lettrée la célèbre méditation de Théophile

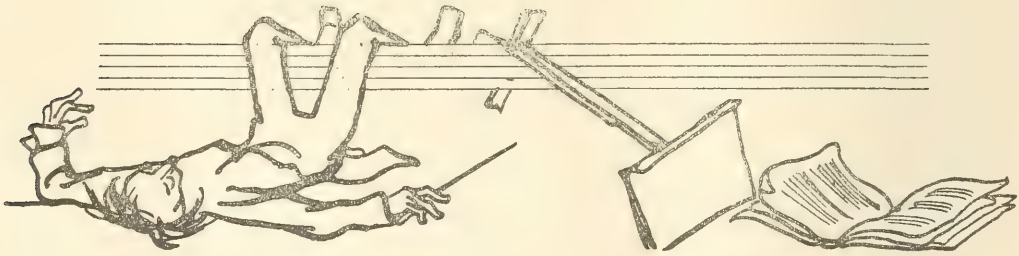
Gautier sur le mystère de ce timbre intermédiaire. Le peuple sans doute ignore de telles fantaisies de littérature, mais non le thème qui les a inspirées : sa langue est riche, pour ces curiosités de mœurs, en expressions qui vont de la caresse à l'injure. Et à l'entracte ne voit-on pas, isolé à une table et sans regard pour les passants, tel couple de jeunes femmes dont l'une inclinant sur un col masculin une tête de pâtre antique aux cheveux bouffants, contemple non moins qu'elle écoute le fin bavardage d'une amie ?

L'orchestre, comme presque toujours au café-concert, accompagne avec souplesse, discrétion, et sans jamais se laisser déconcerter. Quelques compositions de son chef servaient d'ouverture, mais furent exécutées en mon absence ; j'eusse pourtant été curieux d'apprécier l'orientalisme incandescent de cette marche pour *Osram pacha*. Ce qui est certain, c'est que ce chef est un musicien averti, car il a mis, dans l'accompagnement d'une de ces chansons, un effet qui se rencontre pour la première fois, à ma connaissance, dans les *Impressions d'Italie* de M. Gustave Charpentier : c'est une note de cor, qui très joliment imite la résonnance d'une cloche. Ainsi, peu à peu, les trouvailles de nos artistes pénètrent jusqu'au peuple, mais par une infiltration lente qui les réduit à ce qu'il peut assimiler.

La seconde partie du spectacle était constituée par un joyeux Vaudeville à la manière de Labiche, avec un maire et un adjoint de petite ville, un capitaine de pompiers, les dames de ces messieurs, et une petite bonne. Toutefois la mode contemporaine y est respectée en ceci que le héros, qui naturellement disparaît, afin que le remplace le grotesque de la troupe, est un boxeur. M. Serjius, prêté par la Scala, exhibe une plaisante bonhomie et d'honorables pectoraux. M. Bach est merveilleux de jovialité brutale et avinée dans le rôle fantaisiste d'un cocher de fiacre amateur de boxe.

Un proverbe chinois dit : " Mieux vaut jouer de la guitare, que jouer malproprement du luth. " Mieux vaut un vaudeville amusant qu'une comédie manquée. Mieux vaut une romance qui fait battre les cœurs populaires, qu'un drame lyrique sans émotion.

Louis Laloy.



Concerts et Récitals

Un seul article résumera aujourd'hui les premières tentatives artistiques de l'année, mais cette rubrique groupera désormais autour de la chronique de notre collaborateur Jean Poueigh, et sous des signatures diverses, toute une série de compte-rendus.

Comme nous l'avons annoncé à nos lecteurs dans notre dernier numéro, nous allons, en effet, développer nos services d'information et nos critiques d'actualité pour rester plus directement en contact avec l'activité musicale contemporaine. Nos abonnés recevront désormais le ***15*** *de chaque mois un important fascicule complétant notre numéro du* ***1er*** *et donnant à nos compte-rendus une périodicité bi-mensuelle. Ce supplément nous permettra de suivre, de quinzaine en quinzaine, toutes les manifestations artistiques de la saison d'hiver, de créer une rubrique d'échos, de recueillir pour nos lecteurs les indiscrétions de coulisses dignes de leur attention, de multiplier les illustrations, de donner une revue de la presse, de classer méthodiquement, et de présenter d'une manière claire et attrayante les innombrables concerts et récitals, de faire, en un mot, de notre Revue le plus vivant des périodiques et l'organe réellement indispensable à la vie musicale de notre temps. Le premier de ces fascicules paraîtra le* ***15 Décembre.*** *Nos abonnés de France et de Belgique recevront gratuitement ces suppléments de quinzaine que nos lecteurs au numéro pourront se procurer au prix de 0 fr. 50 chez tous les dépositaires de la Revue.*

Les cuivres de l'automne, saluant le réveil de la Musique, ont effeuillé sous ses pas leurs pétales d'or, de rouille, de sang. Epuisé par tant de midis triomphants, l'été, le bel été s'est enfui abandonnant la baguette. Résignons-nous à ne plus entendre désormais, jusqu'au prochain renouveau, ces concerts divins que, durant toute une saison, dirigea sa main souveraine.

L'espace était leur cadre et les voix de l'air, de la terre et des eaux y participaient pour notre complet ravissement. Depuis des millénaires, des rites immuables régissent ces solennités quotidiennes. On les connaît. De sa trompette enrouée, le héraut chantecler annonce dès l'aube l'ouverture. Le vent, ce grand virtuose des ramures, propage d'arbre en arbre, et de feuille en feuille, le mystérieux frémissement ou le frisson tragique de ses variations chromatiques. D'invisibles arpèges pleurés par la source accompagnent de leur chuchotement mouillé la flûte de l'oiseau. L'élytre de l'insecte ronfle sourdement ainsi qu'une timbale, grésille et stridule comme la chanterelle sous l'archet. Vivant xylophone, le bec acéré du pivert cogne la branche de son claquement sec. Et la palpitation de la plante et le cri de l'animal s'unissent en une symphonie qui monte vers l'azur, emplissant bientôt tout le ciel de sa clameur immense. Surchauffé, l'éther s'exalte, vibre, rayonne et bourdonne à la façon de la basse continue. Sans que l'on puisse distinguer si la chaude rumeur engendre la clarté ou si ce n'est pas plutôt la lumière elle-même qui chante. Cependant, les pies bavardes se révèlent détestables auditrices, tandis que, spectateurs grinchus, les geais jacassent aigrement. Tintinnabulant carillon, les

clarines paissantes s'apaisent dans le soir. Enfin, les deux gouttes de cristal, limpides et lentes, que le crapaud laisse tomber de son célesta, prolongent le mélancolique angélus qui sonne à la cloche lointaine.

Mais l'été nous a quittés. La nature s'endeuille. Voici venue la nuit d'hiver.

Au ciel nocturne de Paris des lampes s'allument une à une. Elles vont être pour nous les phares à feux intermittents ou continus dont le réflecteur tantôt faible, parfois puissant, indiquera au mélomane les tranquilles retraites où s'abritera journellement la Musique. Là, pendant de longues soirées, les petites gammes rouleront sous les doigts, comme les vagues sur les galets de la plage. La caresse des violons alternera avec le sanglot du violoncelle ou le pathétique de la voix humaine. Et la houle de l'enthousiasme déchaînera les applaudissements en tempête.

Sur les affiches multicolores, les tentatives déjà se précisent, les projets patiemment élaborés peu à peu se dévoilent. Au milieu de ces œuvres, consacrées pour la plupart, trop rarement inédites, parmi tant de noms, interprètes modestes, artistes consommés, météores au fulgurant éclat, quels sont ceux qui nous réservent la douceur de la surprise, l'émotion de l'inattendu ? Subirons-nous encore ces programmes hétéroclites contre lesquels ne cessent de protester nos porte-paroles les plus autorisés, ces programmes où se combinent étrangement les pages les plus rebattues de toutes les époques et de toutes les écoles, sans que rien ne justifie leur insolite rapprochement, ni le lien de l'unité, ni l'intérêt de l'art ? Le public, dont on cherche en l'occurrence à satisfaire les goûts, consentira-t-il à accueillir, sinon avec faveur, du moins avec une curiosité sympathique, les œuvres de valeur que l'âge ne nimbe pas encore d'une auréole ? Combien de patagons, d'iroquois, ou même de français, s'acharneront après cette inoffensive sonate, la désarticuleront croche après croche et la laisseront pantelante pour se livrer sur sa voisine, la grande fantaisie, à des exercices tout aussi dangereux ? Périlleux pour elle et pour eux-mêmes, ce jeu de massacre comparé tournant très souvent au désavantage de l'exécutant. Faire entendre une œuvre en deuxième audition, alors que la première fut donnée par le quatuor rival, sera-t-il toujours pour nos compagnies de musique de chambre un déshonneur qu'il importe avant tout d'éviter ? Gardons l'espoir que la nouvelle année musicale nous réservera autre chose que ses ainées. Promettons-nous seulement de revenir là-dessus et sur bien d'autres sujets de ce genre, aussi souventes fois qu'il sera nécessaire.

Pour l'instant, voilons notre face d'une expression de tristesse attendrie saupoudrée d'un brin de scepticisme et crions très haut la grande et sensationnelle nouvelle de ce mois : M. **Camille Saint-Saëns** a donné son dernier concert. Se peut-il ? Et n'admirerons-nous plus jamais le prodigieux mécanisme qui a fait du chef incontesté de la musique contemporaine l'un des plus éminents pianistes de son temps ? Que l'on se rassure. M. Saint-Saëns est trop ami du paradoxe pour ne pas éprouver une amère jouissance à se contredire lui-même. Nous reverrons, j'en suis sûr, l'illustre compositeur assis au piano. Mais aujoud'hui il nous faut bien tenir la nouvelle pour exacte et accepter comme définitive sa résolution. C'est pourquoi, répétons sur le mode mineur sans note sensible : le 6 novembre dernier, M. Saint-Saëns s'est produit en public pour la dernière fois. L'âge n'a nullement altéré les qualités qui donnent tant de prix à son jeu, sa musicalité classique, son élégante précision, sa netteté qui ne va point sans quelque sécheresse. A son premier concert, qui eut lieu à la salle Pleyel, le 6 mai 1846, M. Saint-Saëns avait inscrit un *Concerto* de Mozart. Par un heureux rappel de thème, le *Concerto* en *si* ♭ de Mozart figurait à celui-ci. Il fut joué dans un style admirable qui souleva les acclamations tout autant que le populaire *Introduction et Rondo Capriccioso* que son auteur, remplacant l'orchestre, accompagna au piano. Toutefois, le tour de force le plus remarquable fut sans contredit l'exécution à l'orgue de la *Grande*

Fantaisie sur le Choral du Prophète, morceau terrible où Liszt a accumulé des difficultés insurmontables pour le commun des organistes. Les artistes admis à l'honneur de collaborer à cette apothéose furent l'excellente harpiste Nicole Anckier, le violoniste Boucherit et le dévoué capellmeister Pierre Monteux ; le public les associa sympathiquement au succès du maître. Après une soirée aussi glorieusement mémorable, il ne restait plus qu'à mettre sous globe l'instrument auquel M. Saint-Saëns avait confié ses dernières pensées de virtuose. On le conservera donc pour des occasions rarissimes et exceptionnelles. Ainsi en usent nos grands propriétaires d'écuries lorsqu'ils envoient au haras leur vainqueur du Derby ou du Grand Prix. Mais quelle fine pédale des deux mondes se sentira assez en forme pour assumer la redoutable responsabilité de dompter à son tour le heunissant coursier qui se montra si docile à subir la domination magistrale de M. Saint-Saëns.

Pendant que ce maître, migrateur impénitent, s'apprête sans nul doute à regagner les pays d'Orient, la voix du muezzin de **L'Orchestre**, M. Victor Charpentier, nous annonce du haut des tours du Trocadéro l'heure de sa réouverture. En l'église de la Sorbonne c'est la Toussaint qui sonne. **Les Concerts Spirituels** de M. Paul de Saunières y célèbrent avec une austère ferveur le *Requiem* de Mozart et la *Messe* en *ut* de Beethoven. Ils sacrifient ensuite à la mode en nous saturant de *Parsifal*. Cherchons maintenant le mot de la jungle qui doit saluer dignement la venue des **Concerts Femina**. Composer tous les après-midis un programme différent, varié, où, se coudoient Borodine et Rimsky, où M. Gabriel Fauré voisine avec M. Debussy, où l'on découvre des pages inédites de M. Florent Schmitt, *Feuillets de Voyage* (à la vérité transportés du piano à l'orchestre), voilà qui constitue une initiative courageuse et digne de tous les éloges. Recrutera-t'on dans le monde des musiciens un nombre suffisant d'oisifs pour alimenter et rendre prospère une entreprise aussi ambitieuse ? Souhaitons-le sans oser trop y croire. Et ne soyons pas trop sévères pour M. Szyfer et les éléments dont il dispose, si les exécutions qu'il dirige valent bien davantage par le bon vouloir de chacun que par la cohésion, le fondu, la souplesse et l'autorité de l'ensemble.

Tout au contraire c'est par la qualité, par le talent hors de pair des protagonistes que la **Société Philharmonique** attire à elle une affluence choisie. M. Pablo Casals, dont le visage au feu concentré, à la gravité intérieure — ascète ou moine de l'Inquisition — rappelle les peintures du Greco ; M. Alfred Cortot, à la romantique chevelure noire digne d'un héros fatal de Lord Byron ; M. Jacques Thibaud, représentant seul la suprématie du moment par son masque rasé à l'américaine, sont trois tempéraments d'où jaillit, que l'œuvre soit le Brahms de Beethoven ou de M. Saint-Saëns, une hymne d'une ampleur vibrante et superbe. Admirables interprètes que le public ne se lasse jamais d'entendre et d'ovationner non plus que ces parfaits joueurs de sonates, MM. Isaye et Pugno. Ce dernier déploya l'exquise délicatesse de son toucher dans les miroitantes harmonies de la *Sonate* de Grieg ; et la fougue à la fois juvénile et tempérée de M. Ysaye se donna librement carrière dans les élans généreux qui traversent la *Sonate* de M. Sylvio Lazzari et dans la fameuse *Sonate à Kreutzer*.

Des sonates et des trios, c'est tout de même bien fatigant à la longue. Si, d'aventure, il vous plaisait de délaisser le grand art pour rire un peu, ne laissez point échapper les fréquentes occasions que nous offre Mme **Yvette Guilbert** à ses soirées. Vous y verrez le conférencier M. Nozière, inviter l'auditoire et en particulier Melle Bréval, à reprendre en chœur le refrain de la chanson. Vous y assisterez au dialogue imprévu de ce même conférencier avec Mme Rachilde : — " Vous n'aimez pas le second empire, Rachilde ? " — Vous y goûterez avec un plaisir renouvelé sans cesse le brio étudié, le fin du fin avec lequel Mme Yvette Guilbert détaille ses couplets. Pourquoi une mimique si habilement dosée et la perfection de cette diction ne parviennent-elles pas à me séduire complètement ? Trop de factice, trop d'artifice, trop d'à

côtés s'y opposent. Je n'aurai garde cependant de gâter votre plaisir par des réflexion malencontreuses ou hors de propos. Je répète donc volontiers avec la persistance bien agaçante d'une auditrice, par ailleurs charmante elle aussi, placée non loin de moi : " — C'est charmant, c'est charmant, c'est charmant. " Mme Yvette Guilbert sait s'entourer d'excellents artistes. Délicieuse à regarder, Melle Chasles est une estampe animée qui danse en crinoline, et Melle Madeleine Bonnard nous verse le charme délectable de sa voix expressive tout en s'accompagnant délicatement à la harpe irlandaise.

Notre amusement aura été de courte durée. Aux **Concerts Barrau** nous étreint l'heure douloureuse. Professionnels de la gamme et de la vocalise, M. Risler en tête, tressent des guirlandes et des couronnes. Ils jettent pieusement les lourds chrysanthèmes sur quelques tombes illustres ou négligées : Beethoven, Schumann, Massenet, Louis Lacombe. Cruel exemple que celui-ci ! Triomphera t'il un jour de l'inexorable fatalité qui s'acharne après sa mémoire comme elle pesa sur sa vie entière ? Cet oublié ne méritait-il pas mieux que le silence et son pessimisme n'avait il pas raison de s'exprimer ainsi : " — La bonté n'est pas une arme. " Ou encore : " — On porte un monde dans son cerveau ; on rêve de grandes œuvres ; on travaille, on lutte. on meurt, et on laisse quelques fragments. "

Le **Salon des Musiciens Français** a le bon goût de fêter les vivants et l'habitude bien française de décerner à ses exposants titres et médailles. J'ai beaucoup aimé le *thème populaire*, joliment évocateur de la campagne douaisienne. Pourquoi lui avoir infligé la lourde geôle des inflexibles contre points, l'avoir étouffé sans pitié sous la pesanteur des variations massives ? La mise en œuvre de M. Flament dispersa et opprima toute la réveuse mélancolie enclose dans ses volutes. M. Paul Vidal a dessiné au contraire une série de paysages clairs, légers et savoureux. Dans des toiles de petites dimensions, il a campé d'aimables filles à l'allure aisée, faisant voler leurs cotillons avec une joie saine dépourvue de prétentions. Entraînées par Mlle Lapeyrette, ces *Chansons de Shakespeare* cheminèrent allégrement par les sentes fleuries de célesta, de quatuor conduit par M. Maxime Thomas, et de piano vivant à souhait sous les doigts de l'auteur, que l'on récompensa, puisqu'il est hors concours, par un très vif succès.

Imaginez maintenant la stupeur indignée d'un jeune musicien débarqué la veille de Brive-la-Gaillarde et assistant à la dernière séance des **Concerts Louis Aerts.** Ah ! certes, la province n'eut point toléré méfaits semblables et le public parisien est vraiment pas trop indulgent. Que M. Paul Perrachio remplace M. Maurice Amour, passe. Que M. Franceschi, indisposé, n'ait pas chanté, passe encore. Mais quel baryton oserait faire remarquer qu'il va transposer la partie de ténor d'une mélodie de M. Gabriel Fauré ? Cela nous prouve, et **M. Mathis Flocco** s'essayant à soulever un orchestre l'affirme derechef, que, si les grands artistes sont capables d'improviser, il est impossible à quiconque de s'improviser grand artiste. En musique surtout l'intention n'est rien, seul l'effet sonore compte.

On s'en aperçoit en écoutant le **Double quintette de Paris.** Ces instrumentistes, tous de premier ordre, obtiennent régulièrement un accueil particulièrement chaleureux par leur interprétation très fouillée d'œuvres malheureusement bien panachées. Véritables grillons du " Foyer ", les **Concerts Chaigneau** ont préludé à leurs matinées musicales par une conférence de M. Jean Chantavoine suivie du *Quintette* de Schumann, de *Lieder* de Schubert et de *Concerts Royaux* de Couperin. La **Société Artistique et Littéraire de l'Ouest** et les **Matinées Challet-Vicq** manifestent leur vitalité, de même que **Le Triolet**, cercle symphonique de la rive gauche dirigé avec un dévouement couronné de réussite par M. Raoul Lesens, et dont nous aurons, plus d'une fois cet hiver, l'occasion de signaler l'intéressant effort.

Parmi les manifestations isolées, très peu nombreuses, citons le **Quatuor d'Amsterdam** dont un répertoire fâcheux compromet le succès, et le **Quatuor Renacimiento** lequel,

subventionné par la ville de Barcelone, entreprend un voyage d'études. Comme il a raison !

D'Amérique nous vinrent Mlle **Hilda Wierum**, jeune cantatrice et M. **Carlos de Carvalho**, professeur de chant au Conservatoire de Rio-de-Janeiro.

Et pour que M. Saint-Saëns ne figurât point un cavalier seul devant le clavier, **M. Arthur Shattuck** consentit à lui faire vis-à-vis, le même soir, dans une autre salle.

Mais ce ne sont là qu'escarmouches légères, premiers combats d'avant-garde, simples prises de contact. Les noirs bataillons se trouvent encore hors de portée. Couverts d'armures sombres et éclatantes, ils s'avancent isolément ou par bandes disciplinées en battant la mesure. Les uns brandissent l'archet, tel un glaive. Ils disposent les violons comme des chausse-trappes aux cordes barbelées. D'autres traînent ces lourds engins de siège : les puissants pianos à queue. De nombreuses places fortes, nous venons de le voir, ont capitulé, et l'on annonce que les salles Erard et Pleyel, investies de partout, vont ouvrir toutes grandes leurs portes. Les chefs de pupitre frappent déjà le sol de leur talon cadencé : une attaque générale est imminente.

Jean Poueigh.

Petits Papiers

Deux Anniversaires.

L'Ecole de Musique Religieuse fondée en 1853 par Niedermeyer célébrait le 23 novembre dernier en l'église St-Augustin son soixantième anniversaire. M. Saint-Saëns, on le sait, y professa, et elle compta parmi ses élèves MM. Gabriel Fauré, André Messager, Gigout, Périlhou, d'autres encore. Dans les souvenirs que Mme Heurtel, petite fille de Niedermeyer et directrice actuelle de l'Ecole, conserve pieusement, elle a bien voulu cueillir à notre intention un document inédit. C'est une lettre adressée à son grand-père par Louis Veuillot dont le centenaire tombait également en novembre. Nous sommes heureux de la mettre sous les yeux de nos lecteurs.

Monsieur,

Voici votre manteau avec mes remerciments. Il m'a certainement épargné un bon rhume. Enveloppé dans son ampleur, je suis revenu tranquillement au clair de la lune comme par une belle nuit d'été. Les aigreurs de la bise n'ont rien pu contre les impressions charmantes que j'emportais de votre maison et j'ai pu me faire de la musique encore tout le long du chemin.

Je vous envoie les volumes de Bossuet que vous me permettez de vous offrir : J'espère que Mademoiselle votre fille ne sera pas effrayée à la vue de ces in 4°. Ils paraissent lourds pour ses petites mains, mais son esprit peut les porter. Je regrette qu'ils soient si vieux et si fatigués. Quand on me les a donnés ils n'étaient pas neufs et depuis vingt ans ils traînent avec moi dans ce Paris où l'on déménage si souvent. Mais avec leur pauvre mine, c'est un arbre à fruits et à fleurs d'une éternelle beauté et dans lequel chantent des concerts d'anges.

Véuillez agréer Monsieur mes sentiments respectueux et dévoués.

Louis Veuillot.

8 Mai 1857.

La famille Niedermeyer étant protestante, le volume sur les *Variations des Eglises Protestantes* ne fut pas compris dans l'envoi. Excès de délicatesse louable certes, mais d'autant plus regrettable que les œuvres de l'Aigle de Meaux portent dans leurs marges des annotations nombreuses écrites de la main de Louis Veuillot. La lettre qu'on vient de lire prouve qu'à l'encontre de tant de littérateurs le célébre publiciste catholique était sensible au charme de la musique.

Prime à nos lecteurs.

Mr Edouard Flament, qui s'intitule modestement " virtuose bassoniste " a demandé à un de nos confrères l'insertion des déclarations suivantes :

" Le *basson*, monsieur, c'est le violoncelle des âmes fières, nostalgiques, et qui ont la pudeur de leurs tristesses. Par ses notes graves, il plonge jusques aux fonds inexplorés de la mélancolie ; il nousramè ne comme un écho lointain des soupirs de Proserpine. Le violoncelle, à côté de lui, n'est qu'un bellâtre auprès d'un poète. Une seule larme brûlante a plus de prix que tout l'arc-en-ciel... Le basson est comme Shakespeare, monsieur, il parcourt la gamme entière des émotions humaines. A votre disposition pour vous le prouver ".

Avis à nos lecteurs : au premier de ces Messieurs !...

" L'ABSENCE " est le plus grand des maux...

Mme Debogis-Bohy ayant chanté récemment au Concert Chevillard, *l'Absence* de Berlioz a pu constater, dès le lendemain matin, que les jeunes musiciens ne nourrissent pas pour cette mélodie une tendresse exagérée. Mr Alfred Casella écrivit dans *L'Homme libre :*

Mais pourquoi nous a-t-on gratifié de cette abominable chose qu'est l'*Absence*, de Berlioz, mélodie qu'il conviendrait, suivant le mot cruel que son auteur appliquait à d'autres, de garder " *secrète.* "

Mr Florent Schmitt dans *La France :*

Il ne manquerait aucune raison pour qu'on nous débarrassât a tout jamais de l'encombrante et sinistre *Absence* de Berlioz si seulement les chanteuses avaient meilleur goût — s'agit-il de Mme Debogis-Bohy, à la voix d'ailleurs remarquable — et si l'on voulait se donner la peine de faire comprendre au public, au lieu de la lui servir complaisamment et d'entretenir ainsi son vice le plus cher et le plus abject, ce que cette affreuse romance à midinettes contient d'absurdité, de platitude, de basse sentimentalité, sans parler de sa prosodie invraisemblable et de l'horrificence de ses enchaînements harmoniques.

et Mr Emile Vuillermoz dans *Comœdia :*

Cette page possède certaines vertus spéciales, entre autres celle de pousser au meurtre un bon nombre de musiciens contemporains qui ne peuvent subir avec philosophie son agressive nullité. La laideur soutenue de sa mélodie, la platitude paradoxale de son style et surtout l'incorrection grossière de son écriture où se trouvent réunies, comme par une gageure, toutes les fautes d'orthographe signalées par les grammaires élémentaires de la musique, où s'étalent les plus ridicules des " enchaînements d'amateurs " où les accords sont creux et incomplets, où le triton est acculé à la plus criminelle des " résolutions " et où l'orchestration est lamentable, représentent, en effet, dans l'œuvre de Berlioz, une sorte de monstruosité technique qui semble être la conséquence d'un vœu où le résultat d'une parodie satirique. La souffrance que procure son audition est intolérable pour une oreille organisée : l'on a vu des musiciens quitter brusquement la salle pour ne pas crier leur énervement.

Signe des temps !...

La Musique au restaurant.

Dans le délicieux " Journal de Colette " que publie *le Matin*, cette notation pénétrante :

" Cela débuta par le tzigane, le tzigane caché, séparé par une tenture au moins, de l'endroit où l'on mange : première atteinte, agacement léger, fourmillement agréable d'un mal qui couve. Visible à demi derrière des verdures, le tzigane pénétra un jour dans la salle du festin — écarter son rideau de fleurs, revêtir un dolman rouge et or, s'avancer entre les tables et se carrer, vainqueur au son véhément, au milieu de nous, autant d'étapes qu'il franchit avec une impudence de nomade, et nous le tolérâmes. Aujourd'hui tout est perdu, envahi, dévasté à jamais dans le noble domaine de la gourmandise pure.

L'on débite à présent dans chaque réfectoire, en denrée moulue, en pâte sans fin, de la musique, de la musique, de la musique. Des mains lourdes, des mains ignorantes jouent avec cette puissance aussi mystérieuse que l'électricité, en déchaînent sur nous les agents nocifs. Il n'y a plus même entre deux tangos, entre une

valse lente et un rag-time, la trêve normale — et qu'on devrait imposer — la minute de silence, d'obscurité morale pendant laquelle le cerveau et l'estomac pouvaient se ressaisir. Il faut fuir — sinon empoigner, par les revers de l'habit le moins ignare des aubergistes fastueux, et lui dire : " Comprenez, comprenez donc qu'*il n'y a pas de musique gaie*, si elle n'est rompue, variée, secourue par de considérables silences ! Comprenez que c'est, pour le plus futile esprit, une funèbre épreuve, qu'une joyeuse musique qui est joyeuse pendant deux, trois heures et davantage ! Voyez, après le premier coup de fouet tonifiant des archets, après les mille piqûres des mandolines, voyez les visages se figer, les bouches se taire, voyez l'anxiété, le fatalisme musical sur les fronts ! Vous ne favorisez point l'appétit, mais tout au plus la saoulerie mélancolique, la nocturne et sombre habitude du champagne à jeun, pris comme l'absinthe sans nourriture. Vous tarissez la conversation des amis, et quels amants n'ont pas vu flotter entre eux, bercés sur l'onde lente et trouble d'une valse, les pires fantômes de leurs souvenirs ?... "

Province

La ronde des provinces françaises commence doucement ; la Provence, le Poitou, l'Auvergne se préparent à exécuter des farandoles, des branles et des bourrées.

A **Bordeaux**, le maître espagnol Arbos ayant révelé Perez Casas, Turina et Albeniz aux dilettanti des allées de Tourny, ceux-ci, ne sachant plus à quel chef se vouer, décident de faire venir successivement Widor, Ph. Gaubert, H. Busser, Ernaldy et Lucien André pour conduire au théâtre de l'Alhambrah la " Sainte Cécile ". De ces nombreux prétendants quel sera le préféré ? L'avenir nous le dira. Un outsider, M. de la Tombelle dirigera pendant ce temps la " Messe " de Franck. — M. Lucien Wurmser se rend à **Troyes** ainsi que M. Rabani et l'orchestre des Concerts-Rouge : tous deux font acclamer les " danses polovtsiennes " de Borodine. Le plateau central est en révolution. M. Marius Versepuy verse l'ivresse de la musique moderne d'**Aurillac** au **Puy** et de **Brive-la-Gaillarde** à **Tulle** : les arvernes reçoivent avec étonnement la révélation de Debussy, d'Indy, Ravel, etc. — A **Rennes**, les habitués des Galeries Méret apprennent avec joie que la baguette abandonnée par Ch. Bodin ravi à la musique par de pénibles préoccupations est ramassée par Savello musicien sensible.

Beethoven est à coup sûr le convive préféré des agapes musicales. On le trouve partout attablé. A **Angers**, sa 2e *Symphonie* ouvre la saison avec l'ouverture de *Tannhaüser*, un *Concerto* de Bach et le *Poème* de Chausson. Sous la direction ferme, précise et moelleuse à la fois de Jean Gay, l'orchestre des Concerts Populaires fait apprécier la parfaite homogénéité d'un ensemble de premier ordre. Les amateurs angevins reçoivent ensuite la visite de P. de Bréville dont la *Suite Orientale de Stamboul* est rythméede façon étrange et suggestive. Ils s'émerveillent de la virtuosité de Mlle Léon et de sa science du clavier. Jean Gay sacrifie à Schumann et Berlioz et annonce le premier acte de *Parsifal* pour l'heure où le dernier enfant de Wagner règnera sans conteste sur les grands lyriques dé la ville lumière. Quand aux concerts de musique de chambre, ls reprendrnt le 8 décembre avec le concours de Melle Blanche Selva.

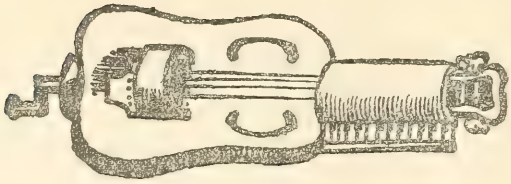
A **Lyon**, M. Witkowsky continue courageusement sa propagande d'Indyste. L'interprète habituelle du maître, Melle Blanche Selva déjà nommée, prêtait son concours au concert du 11 novembre. Cette artiste joua le *Poème des Montagnes* avec le style particulier qu'on lui connaît et qui tend de plus en plus à accentuer certains défauts qui lui sont propres. Mais la *Symphonie Héroïque* de Beethoven et la *Symphonie Cévenole*, à l'encontre de *Souvenirs*, bénéficièrent d'une exécution excellente à tous points de vue.

La Société Charles Bordes de **Montpellier** autre foyer scholiste que M. Coulet dirige avec tant de compétence et de dévouement, a également produit Melle Blanche Selva, propagandiste par le fait. On prévoit la venue du quatuor Zimmer et l'on attend l'acceptation d'un choix brillant d'artistes dont la participation semble assurée.

M. Crocé-Spinelli, fondateur des concerts du Conservatoire de **Toulouse** trop absorbé par d'autres occupations, ne conduira pas l'orchestre cette année. Le comité de cette société a fait appel pour diriger les six concerts de la saison à six musiciens originaires de la région toulousaine et tous prix de Rome. Ce sont: MM. G. Salvayre, Paul Vidal, Xavier Leroux, Henri Busser, Aymé Kunc, Jules Mazellier. Les solistes annoncées se nomment Edouard Risler, Arthur de Greef et Edouard Garès. La société des Concerts Populaires de **Lille** a fait preuve, sous la baguette de Sechiari, de sa souplesse habituelle dans la *Symphonie en si* ♭ de Chausson, l'ouverture de *La Fiancée Vendue* de Smetana et la *Suite Algérienne* de Saint-Saëns. A ce même concert, l'on applaudit le violoncelliste André Hekking dans le *Concerto* de Lalo, *l'Elégie* de Fauré et un fragment de *Sonate* de Boccherini. Cependant que Haydn, Schumann, Chevillard et Chapuis figurent au premier programme du Quatuor Surmont. Les quatre protagonistes et Melle Marie Ratez qui tenait le piano sont longuement fêtés par les habitués de ces intéressantes séances de musique de chambre.

M. Hasselmans prépare de fortes joies aux mélomanes de **Marseille** qui doivent à M. Fournier une compétence toute particulière. Chaleureux succès pour la 1re *Symphonie* de Beethoven, qu'accompagnent sur le programme la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, *Siegfried-Idyll* de Wagner et l'Ouverture du *Roi d'Ys* de Lalo. Contrairement à tous les principes de réjouissances, ce capellmeister, allume au début de la saison les fulgurantes pièces du *Feu d'artifice* de Stravinsky. Des fusées illuminent encore la Cannebière.

G. K.



Belgique

A la Section belge (groupe de Bruxelles) de la Société internationale de musique. — La réunion annuelle statutaire a eu lieu le jeudi 23 octobre. Le secrétaire a fait rapport sur l'activité du groupe au cours de l'année 1912-1913 et le trésorier a rendu compte de la situation financière. Parmi les projets de séances pour l'hiver 1913-1914, citons, entre autres : une conférence de M. E. Closson sur *Wagner*, à l'occasion du centenaire de la naissance du maître ; une conférence de M. René Lyr sur la *Musique turque ;* une communication de M. Paul Bergmans ; une séance de musique de clavier ancienne et moderne (clavecin et piano) par Mlle Bernard, avec causerie préliminaire par M. Delgouffre ; une séance de musique ancienne par M. Massia, violoniste et Mlle Melsonn, cantatrice. Il y aura, en outre, fin novembre, un concert avec orchestre, organisé sous les auspices de la Société internationale de musique et donné par M. Ch. Delgouffre, sous la direction de M. Arthur De Greef et avec le concours de Mme Berthe Albert. C. V.

* * *

Avec une reprise du *Chant de la Cloche*, le clair et vivant poème de Vincent d'Indy, dont les chœurs triomphaux nous rendirent l'émoi poignant de la première, le théâtre de la Monnaie nous a donné une " délicieuse " création d'*Istar*, ballet réglé par M. Ambrosiny d'après les célèbres variations symphoniques du maître. L'œuvre est connue ; elle fut produite en Belgique par Eugène Ysaye, à ses concerts. La beauté pure de la composition, dans sa matière essentielle même, est toutefois diminuée par la réalisation scénique. Malgré la féerie des lumières, sur les couleurs fluidiques et comme vaporeuses des décors, la richesse des rideaux, l'artifice apparaît bien pauvre à évoquer la merveilleuse légende assyrienne dont le musicien s'inspira. Pourquoi notre ère prétend elle, pour l'ivresse tout extérieure des sens, violer ainsi les visions ineffables de l'esprit, l'Art sublime qui n'a besoin de formes définies ? Ces gradins, ces portiques en carton sont impuissants à nous illusionner, et la mimique, gracieuse sans doute, de la jolie Mme Cerny nous amuse, sans plus. Le plaisir des yeux nous dérobe la joie parfaite qu'éveillent intérieurement les harmonies. Et pourquoi la danseuse, trahissant le symbolisme de l'épopée d'Izdubar, n'apparaît-elle pas, à la septième porte, dépouillée du dernier voile qui la vêtait ? Trop de préjugés nous entravent encore.

Des *Joyaux de la Madone* de M. Wolff Ferrari et de *Venise*, de M. R. Gunsbourg, nous préférons ne rien dire. Ces ouvrages sont loin de la conception que nous avons de l'art. La critique belge fut unanime dans l'appréciation de l'un et de l'autre. Ces lignes, détachées des articles hautains et francs de notre éminent confrère M. Henry Lesbroussarts, dans l'*Art Moderne*, la résume : " Un fait divers assez répugnant sur fond de foule hurlante... Histoire ordinaire, petite, sans psychologie, sans fermeté, sans logique, j'ose dire sans intérêt, tant ces fantoches sont loin de nous. Et quel métier ! Les trucs les plus niais ne sont pas dédaignés. Toutes les bonnes recettes, éprouvées et cataloguées, ont été utilisées sans fausse vergogne ". Voilà pour les *Joyaux*. " Œuvre médiocre, artificielle, de la plus grande indigence musicale. Oui, médiocre et veule, sans ressorts sans buts sans personnalité... Cela n'est ni réaliste, ni vériste, ni épique, ni symbolique, ni philosophique : c'est de l'esthétique de Kuursaals ". Voilà pour *Venise*.

La première audition, au Conservatoire, réunissait la participation des classes d'orchestre (professeur M. Van Dam) et d'ensemble vocal (professeur M. Marivoet), des professeurs Mahy et De Bondt. Programme éclectique: *Symphonie en si bémol majeur* de Schubert; *Avondliederen* de Tinel, *Chants bibliques* de Lassen, *Psaume* 137, de Liszt, *Concerto en la mineur* pour orgue avec accompagnement d'instruments à cordes, quatre cors et timbales, d'Enrico Bossi *Mélodies Ecossaises* suite pour orchestre à cordes de Paul Gilson. Retenons ces deux compositions. Le concerto d'Enrico Bossi est de réelle beauté, puissant par la facture, d'une lumineuse inspiration. Quelle distance entre cet Italien sévère, nourri des nobles traditions, et les modernes "Puccini"! Je rapprocherais volontiers l'art de Bossi de la pensée et de la construction toute latines de M. d'Indy. L'exécution de cette page importante à mis en valeur le talent probe, profond et personnel de M. De Bondt, organiste de l'Eglise de Laeken, et professeur au Conservatoire. C'est en maître qu'il interprèta cette partition difficultueuse ; révélant la sûreté de son sens musical au coloris subtil et nuancé de la régistration. Le jeune orchestre le seconda vaillamment et nous fit admirer, surtout dans les *Mélodies Ecossaises*, pleines de caractère, de poésie, de verve, souples de lignes et capricieuses d'accents, d'un rythme endiablé dans la *Gigue*, l'effort accompli par M. Van Dam.

On connait la thèse soutenue par Diderot dans ses paradoxes sur le comédien : que celui-ci ne peut pas éprouver pour les bien exprimer les sentiments qui personnifient son rôle. Je me demandais si cette condition n'est pas plutôt applicable au chef d'orchestre, en écoutant le concerto en ré majeur de Brahms au second concert populaire. Est-il indispensable qu'il ressente une émotion quelconque pour émouvoir l'auditeur? M. Max Reger présentait son célèbre orchestre. Assis au pupitre, à peine remue-t-il la baguette, à moins qu'il ne lui vienne la fantaisie de la déposer simplement laissant aller ses instrumentistes au gré. La phalange, toutefois, déroulant une variété de sonorités et d'effets agréables, parvient à donner l'*excitation* où Baudelaire découvrait la révélation de l'art. Sous le titre : *Variations et fugue* aussi simple que peu nouveau, le compositeur, que l'on a coutume, en Allemagne, d'opposer à Richard Strauss, a déployé toutes les ressources d'une invention intarissable, d'une technique étourdissante — qui fait songer à la "patte" de Paul Gilson. Toutefois son thème est d'une banalité par trop indigente, et qu'importent les virtuosités de l'arrangement? D'autre part, nous sommes las déjà de cette polyphonie contradictoire, et purement scientifique ou cérébrale. La façon dont M. Reger comprend Beethoven est discutable. Sa préciosité même, à notre avis, la condamne, et un manque d'homogénéité qui apparut surtout dans le début *du Seherzo* et dans le *Final* de cette merveilleuse *Ve Symphonie*. Le soliste *M. Joseph Szigeti*, bien qu'il ne possède pas encore la puissance par quoi le vrai maître du violon emporte et subjugue un public, fit applaudir un talent distingué.

A la *Salle Patria*, les concerts *Ysaye* sont à l'étroit, mal à l'aise. L'espace et la liberté leur manquent, ma foi, et les regrets exprimés par le maître se justifient. Il est scandaleux qu'une capitale comme Bruxelles, n'ait pas de salle de concerts convenant aux exécutions modernes. Le premier concert, dirigé par Ysaye lui-même, avec le concours du pianiste *Eisenberger*, à côté de *Schumann*, *Mozart* et *Rimsky-Korsakoff*, offrait deux premières auditions. Celle de *A Pagan Poëm*, poème symphonique d'après Virgile, avoue non sans candeur le musicien, *Ch. M. Loeffler*, le jeune américain dont nous avait parlé le virtuose. Je n'aime pas qu'un artiste moderne aille puiser son inspiration dans la littérature ou dans l'histoire défuntes. Nous n'avons plus la sensibilité de nos pères ; notre ère de dispersion vertigineuse, de heurts, de chaos, de forces multipliées, hallucinées, conquises à grand'peine et toujours fugitives, a de longtemps brisé les formes et les silences ancestraux. Nous tressaillons de nouveaux rythmes, et notre beauté vibrante, tumultueuse, fulgurante a bien plutôt

l'impatience de l'avenir que le regret infécond du passé. Il y aurait matière à considérations psychologiques peut-être intéressantes dans ce fait étrange d'un compositeur du monde neuf par excellence cherchant prétexte à commentaires aux lointaines pages de notre vieille poésie latine. Contraste plaisant en vérité ! M. Loeffler est sincère, dans son expression — il n'ignore pas les derniers progrès de la technique orchestrale, il a le sens du développement de la puissance, de l'habileté, mais nous préférerions qu'il nous traduisit les émotions directes qu'il doit avoir de son milieu, les sensations de sa race, avec son esprit, son idéalisme, son caractère propres. Plus savoureuse, dans ce sens, la *Danse Piémontaise* de *L. Sinigaglia*, sur un thème populaire au rythme bien particulier.

Pugno et Ysaye attirent la foule aux deux premiers concerts de la *Société Philharmonique*, dans les Sonates de Beethoven, en *ut mineur*, en *fa majeur* et *à Kreutzer*, puis de Brahms, (n° 3), Franck et Lekeu. L'affluence des amateurs " payants " oblige les artistes à subir, malgré le charme inexprimable d'une interprétation qui n'a plus rien de " matériel " mais fait chanter l'âme elle-même des instruments et de la musique — le martyre de la statique prolongée, au fond d'une salle surchauffée, et de la compression décidément excessive. MM. les organisateurs devraient bien consentir à leur tour un sacrifice, et ne pas permettre cette indignité, par exemple, d'un maître forcé de payer pour écouter, debout, son égal et collègue.

Après *Kreisler*, c'est *Jacques Thibaud* qui se fit entendre aux *Concerts classiques et modernes*. *Charles Hénusse* accompagnait le second également. Une comparaison s'établit, tout naturellement entre ces violonistes, réputés, aimés tous deux. Kreisler est, quant à la technique, et dans son jeu, d'une fantaisie très personnelle, assez extérieure peut-être. Thibaud a plus de style, au sens pur ; la délicatesse de sa sonorité, la force de son émotion sont plus réfléchies, plus intérieures. Il est regrettable que son programme n'est pas plus de curiosité, au point de vue moderne.

La place nous manque pour signaler en détail les séances et récitals de bonne musique, qui s'organisent au jour le jour. Mentionnons la première soirée du quatuor *Zimmer* (MM. *A. Zimmer*, *F. Ghigo*, *Louis Baroen*, *Jacques Gaillard*) avec le concours de M. *Anton Verhey*, pianiste à Rotterdam, à la salle Nouvelle. Exécution parfaite de quatuors de Haydn et Schumann et du quintette en la bémol majeur pour piano et cordes de *Dvorak*. — Le concert donné à la Grande Harmonie par MM. *Marcel Forez*, violoniste et *Charles Scharrès*, pianiste, où une place importante était réservée à la jeune école française: *René Bhaton*, *C. Debussy*, *Déodat de Séverac*, *Gabriel Dupont*, *J. Vaubourgoin*, *Gabriel Grovlez*, *Roger de Francmesnil*. L'impressionnisme des premiers procède d'une vision curieusement picturale, leur technique même, taches et pointillés papillottants, leur inspiration sont *rétinaires*, pourrait-on dire ! Les peintres du moment ne surprennent-ils pas les harmonies, n'éparpillent-ils pas des gammes, aux recherches d'audacieuses dissonances, de gestes et de rythmes fleuris en accords ? — Chopin et Beethoven (qui ont vieilli) restent les décors des jeunes pianistes, ou du moins, leur critérium. M. Richard Buhling, l'un des plus réputés virtuoses d'Outre-Rhin, les honora d'une respectueuse résurrection à son récital du 12 Novembre. Technique brillante, comprehension très artistique. — De MM. *Ilja Schknolnick*, violoniste, *Richard Buhling*, pianiste ; *Norman Wilko*, — récitals remarqués ; au *Foyer Intellectuel* de St-Gilles, une audition de la société " *Les concerts anciens* ", donné par MM. *L. Baroen*, altiste, *G. Minet*, pianiste, tous deux artistes talentueux, et le *Quatuor Vocal* ; un Samedi du *Thyrse*, consacré aux œuvres de M. *François Rasse ;* etc... Sont annoncés le *Premier concert de la Société Bach ;* un concert avec orchestre, sous la direction de *Carl Friedberg*, par Melle *Léa Epstein ;* deux soirées *Yvette Guilbert;* une audition du *Trio de Barcelone ;* un récital *Mischa Elman*, etc...

Nous rendrons compte de tout ceci en même temps que du deuxième *concert Ysaye*, dans le numéro du 15 Décembre.

La *Société de Musique Sacrée d'Anvers* donnera cette saison : le 21 décembre, à 3 heures, la *Schöpfung*, oratorio de *Haydn* et le 29 mars, l'*Elias* de *Mendelssohn*. — A *Liége*, le Cercle Piano et Archets poursuit le cycle de ses concerts historiques. Le 24e était réservé aux compositeurs liégeois : *A. Parent*, *G. Dupuis*, *J. Jongen*, et à M. *Carl Smulders*. *Maurice Jaspar*, le sympathique pianiste, a organisé d'autre part quatre séances à l'*U. P.* de Liége. — Chacune sera précédée d'une causerie.

Nouvelles. — L'annonce que nous faisions, au numéro dernier, des résultats du *Concours de Rome* a sauté à la mise en pages. C'est M. *Léon Jongen*, frère du compositeur wallon *Joseph Jongen*, qui a remporté le grand prix. Liégeois, ce jeune musicien s'était déjà signalé à l'attention par les mélodies, et la cantate de l'avant-dernier concours de Rome, où l'on reconnut une personnalité marquée au coin de la puissance. Fixé à Paris, il fait honneur à l'enseignement du maître d'Indy.

Le compositeur *Emile Mathieu*, directeur du Conservatoire de Gand, nous a fait tenir le spirituel billet que voici :

" A l'occasion du 25e anniversaire de son apparition au Théâtre Royal de la Monnaie, 18 Novembre 1888, *Richilde*, Comtesse de Hainaut et de Flandre, sollicite pour elle un souvenir, et en faveur de sa sœur cadette *Vasthi*, Reine des Mèdes et des Perses, le vœu qu'un soir enfin " dans l'or et la brume confuse surgissent les remparts et les palais de Suse. "

Nous appuyons ce souhait de tout cœur.

C'est Melle *Huguette d'Haricourt*, compositeur de la *Suite Symphonique* pour *Psyché* de H. Liebrecht, qui écrivit la partition de la légende musicale en deux actes de M. de Sainte-Croix : *Jean de la Lune* ; l'œuvre sera donné au Théâtre Communal de Bruxelles.

Au moment de terminer cette chronique, nous recevons une lettre de faire part, nous annonçant la mort de notre ami le violoniste espagnol M. *Blanco Récio*. Une émotion profonde nous poigne, à cette nouvelle d'autant plus inattendue qu'il y a peu de jours, nous avions rencontré le jeune artiste en excellente santé, semblait-il. — Elève de *Sarasate*, puis de *Crickboom*. Blanco-Récio avait conquis, tant par l'aménité, la distinction tout aristocratique de ses manières que par son délicat talent, prometteur d'une maîtrise, la sympathie d'une élite. Nous eumes l'occasion de l'apprécier aux séances de la *S. I. M.* dont il fut, avec J. J. Nin, son compatriote et familier, le dévoué collaborateur. Nous préfacions, il y a quelques mois, l'audition qu'il consacra à la *Jeune Ecole musicale espagnole*, avec le concours de la gracieuse cantatrice genèvoise *Melle Demont*. Il se faisait une joie de poursuivre, cette année, la propagande fraternelle en faveur des musiciens de sa patrie, avec lesquels il restait en relations suivies. Hélas ! Il n'en sera rien. Une âme subtile et fervente, une voix charmeresse s'est soudain — à jamais, tue, et ces lignes, déjà ! ont la navrance du souvenir...

René Lyr.

Étranger

Lettre de Rome

La Ville Éternelle n'en est pas moins l'endroit où bien des choses passent, se renouvellent et se transforment, pensais-je, tandis que je cherchais dans le dédale des petites rues de l'ancienne Rome la demeure... d'un survécu !

C'est une glorieuse page d'histoire musicale qui se clôt, avec les vieux chantres de la Chapelle Sixtine ; l'institution séculaire des " Cappellani cantori Pontifici " appartient désormais au passé, puisque la " Schola cantorum " l'a remplacée au Vatican ; une entrevue avec M. A. Moreschi offrait donc un double intérêt, puisqu'il s'agissait de s'entretenir avec un musicien distingué qui est en même temps le dernier représentant de cette glorieuse pléiade.

M. Moreschi est d'une simplicité qui charme ; la candeur enfantine de son regard et sa timidité de façons pourraient étonner dans ce grand et gros personnage, aux traits réguliers, aux cheveux à peine grisonnants. Il n'est pas vieux, car il n'a que cinquante-cinq ans et il paraît même plus jeune, mais il chante depuis trente-quatre ans et c'est un vétéran de l'art.

J'apprends à mes dépens qu'il n'est pas facile de le faire jaser, car il ne répond qu'avec précaution et lentement à chaque question qui lui est posée ; mais quand il entre dans la voie des souvenirs, il s'abandonne un peu et raconte, de sa voix flûtée, quelques détails. Il parle des quatre examens qu'il fallait subir, de son temps, pour être admis comme chantre à la Chapelle Sixtine ; il touche de sa tournée en France — à Lyon et à Cannes — où il remporta un si vif succès, mais il glisse sur tout ce qui se rapporte à sa personnalité, comme un enfant qui craindrait de paraître vantard.

Une anecdote intéressante : depuis 1870 le Pape ne préside plus aux cérémonies de la Semaine Sainte et ordre fut donné de ne plus chanter le fameux " Miserere " d'Allegri, qui était, c'est connu, une des plus célèbres interprétations des chantres de la Chapelle Sixtine. En 1890, Mustafà, le magnifique chantre, obtint de feu Sa Sainteté Léon XIII la permission de faire exécuter une fois ce Miserere, mais il se trouva lui-même dans des graves difficultés, car c'est seulement le squelette musical du morceau qui est noté, les chantres de la Sixtine ayant des altérations, fioritures et autres interprétations spéciales, transmises seulement par tradition.

Après un travail opiniâtre et plus de quarante répétitions, Mustafà et ses collègues, en présence de tout le monde musical romain rassemblé à la Chapelle Sixtine, firent entendre ce " Miserere " qui est écrit pour deux chœurs, l'un de quatre et l'autre de cinq voix ; quand l'audition prit fin, Mustafà renferma la partition dans une grande enveloppe qu'il cacheta et l'adressa ainsi " A Sa Sainteté, avec l'humble prière que cette enveloppe soit mise aux archives et ouverte seulement après ma mort ".

Est-ce que d'autres gosiers pourront jamais s'assouplir aux subtilités toutes spéciales aux voix des chantres, éduquées pour ces finesses, et le " Miserere " fameux pourra-t-il être encore exécuté ?

Pas de réponse à obtenir à ce sujet par M. Moreschi, mais il ne faut pas oublier ce qui arriva au roi Léopold I de Bavière, quand il fit demander au Pontife une copie du " Miserere " qui ne devait pas sortir du Vatican, sous peine d'excommunication ; le Pape voulut bien céder au désir du souverain allemand, mais quand les musiciens de la Chapelle royale, après avoir longuement étudié, l'exécutèrent, la déception fut générale : c'est qu'il manquait l'interprétation que pouvaient seuls donner les chantres de la Sixtine.

L'on stationne encore chaque Jeudi et Vendredi saints, à St Pierre, pour entendre les " Lamentations " et les " Improperï " chantés par les voix blanches ; la voix de soprano est la plus rare et la plus appréciée parmi les chantres et celle de Mr Moreschi a une pureté cristalline qui lui permet d'atteindre des sons suraigus sans aucun effort ; à la question s'il ne lui parait pas étrange que jamais un applaudissement ne vienne récompenser ses efforts " Je n'y ai pas songé ! " répond-t-il candidement. Voilà un artiste extraordinaire ! Les autres, bien souvent, ne songent qu'à cela !

Il égrène encore ses souvenirs ; il a chanté à la Messe de Requiem pour le 25me anniversaire de la mort du roi Victor-Emmanuel II et à l'autre en souvenir de feu le roi Humbert ; il prit part aux funérailles de Léon XIII — on exécuta à cette occasion la " Messe " de Perosi — et sa voix s'éleva encore dans la " Missa Papæ Marcelli " par Palestrina, au couronnement de Pie X... il eût un geste vague et se tût, la tête baissée.

Il me semblait que les grands chantres de la sixtine descendaient de leurs cadres, qui ornent les murs du petit salon de l'artiste et défilaient devant le dernier représentant de leur art qui a passé, en le saluant d'un triste sourire amical.

* * *

La saison musicale sera tout particulièrement intéressante, cette année ; du reste la compétence artistique de Mr Molinari — directeur des concerts symphoniques à l'Augusteum — ne laisse aucun doute à cet égard : parmi les compositeurs qui viendront diriger leurs œuvres, le concours de Mr C. Debussy est assuré.

Une indiscrétion, dont je partage volontiers la primeur avec les lecteurs de S. I. M. me met à même de savoir que le maître français fera entendre une " Gigue " pour orchestre et " Printemps " pour orchestre et piano à quatre mains ; du reste la musique française ne manquera pas, puisque la " Damnation de Faust " (si rien d'imprévu ne survient) sera l'opéra d'ouverture de la grande saison lyrique et que le quatuor vocal Battaille est attendu aux concerts du Quatuor romain.

L'exécution de la " Messe de Requiem " que Verdi composa lors de la mort de Mauzoni, sera le premier événement de la saison musicale romaine, qui est menacée — horresco referens — d'un concert symphonique Futuriste !

Margherita Berio.

PUBLIC

Une Exposition à la gloire de Schumann

Les lecteurs de S. I. M. nous permettront de leur annoncer ici, non pas, comme ils pourraient s'y attendre, un concert, mais une exposition de peinture : il s'agit d'une importante série d'aquarelles consacrées à illustrer l'œuvre de Schumann, et que l'on pourra voir à la Galerie Georges Petit, du 1er au 15 décembre.

Les grandes revues artistiques de France ont déjà présenté au public le jeune peintre niçois G.-A. Mossa. On sait que cet artiste n'est pas seulement doué d'une puissante, étrange et ingénieuse imagination, d'une étonnante sûreté de trait et d'une merveilleuse richesse de coloris, mais qu'il excelle encore à nous faire sentir, derrière le voile des formes et des couleurs, l'idée profonde dont elles sont le symbole. Cette année, Mossa a d'abord médité sur le sens et le sentiment des *Lieder* de Schumann, puis il a pris ses pinceaux...

Regardez ici même la reproduction de l'aquarelle destinée à illustrer un lied fameux des *Amours du Poète*, celui dans lequel Henri Heine dit qu'il veut ensevelir ses " vieux et tristes rêves ". Il lui faut un grand cercueil pour tant de choses flétries, un cercueil aussi grand que la tonne d'Heidelberg. " Allez chercher douze hommes plus forts. Alors, dans la mer profonde, qu'ils jettent ce grand fardeau. Mais, dans la bière immense, que dois-je ensevelir ?

Mon amour et ma souffrance ". Emouvante, poignante idée d'un homme qui a beaucoup souffert ! Vous voyez comment Mossa l'a transposée. Sur le bord de la mer s'avancent, avec de grands efforts, des pénitents en cagoule noire, semblables à ceux qui portent, au Louvre, le tombeau de Philippe Pot, ayant à la ceinture un écusson aux armes des villes où habita Schumann ; ils sont courbés sous le poids d'un énorme cercueil de pierre ouvragée, sur lequel pendent tristement une couronne de roses pâles et une lyre aux cordes brisées. Ils sont près d'atteindre la mer, devant laquelle un prêtre, accompagné de son enfant de cœur, récite les prières des morts. A l'horizon le soleil va disparaître sous les flots, car c'est la fin du jour, comme celle des vieux et tristes rêves... La mélancolie de ce tableau est inexprimable.

Mossa ne s'est pas borné à illustrer les *Lieder* ; il a voulu aborder aussi les grandes compositions orchestrales et les visiteurs de son exposition goûteront le plaisir le plus raffiné en contemplant les tableaux que lui ont inspirés le *Paradis et la Péri*, *Manfred*, la *Faust-Symphonie* et le *Carnaval*. Puis ils admireront le portrait de Robert et de Clara Schumann. Les voici, dans le cabinet de travail de l'artiste. Contre les murs, sont rangés les gros livres de droit qu'il a délaissés ; sa femme, assise devant un clavecin délicieusement marqueté, promène ses jolis bras sur les touches d'ivoire, en déchiffrant une des " Fugues sur le nom de Bach " ; sa robe, à la mode de 1840, son écharpe — dans des tons exquis de bleu et de rose atténués — forment la plus charmante harmonie avec son profil ingénu et la candeur de son visage. A côté d'elle, debout, Robert Schumann écoute et rêve, engoncé dans une ample redingote grise à grand col de velours ; c'est bien la figure un peu enfantine que nous connaissons par les portraits du temps, avec le front haut et bombé qu'encadrent une masse de cheveux noirs et bouclés... Les deux époux ne se regardent point, mais, par un commun amour de la musique, ils sont heureux à cette heure, et c'est à peine, si, dans le front grave et inquiet du compositeur, on peut deviner la menace de la Loreley qui l'attirera, un jour de folie, dans les flots du Rhin tumultueux.

En regardant cette effigie et les soixante-dix aquarelles qui l'entourent, vous serez bien tentés d'appliquer à G.-A. Mossa et à sa dernière œuvre une pensée que Schumann a exprimée dans ses *Conseils aux jeunes musiciens* : " Peut-être le génie est-il seul à comprendre entièrement le génie ".

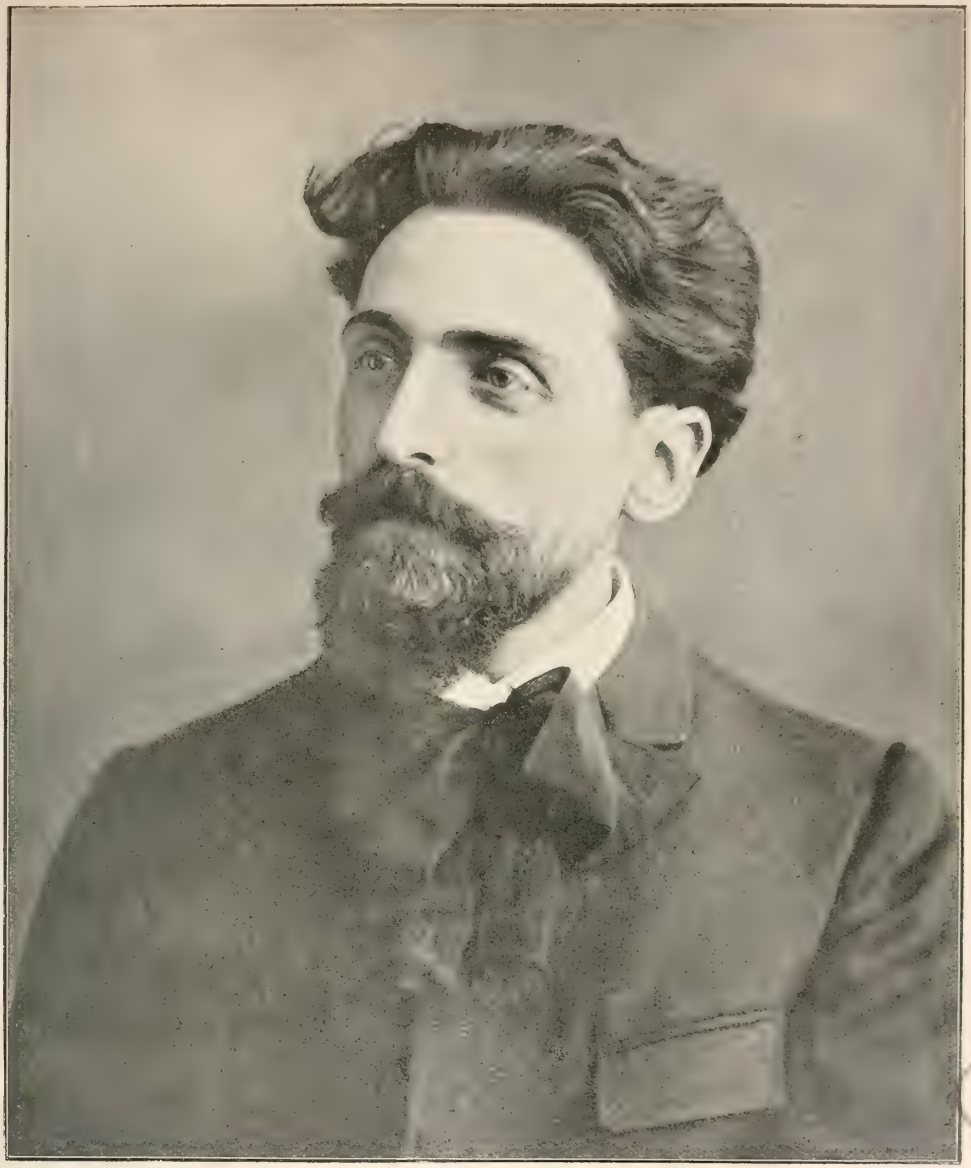
HUBERT MORAND.

L'ame du grand précurseur Liszt, inspire Jane Mortier
dans l'interprétation des compositeurs modernes

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LES DERNIERS CHANTRES DE LA CHAPELLE SIXTINE

Au milieu, Mgr Della Volpe, majordome de Sa Sainteté Léon XIII ; à sa droite, M. D. Mustafa, directeur de la Chapelle Sixtine ; au troisième rang, au milieu, M. A. Moreschi.



LÉON SAINT-REQUIER

FONDATEUR DE LA SOCIÉTÉ PALESTRINA

Cl. Walery.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Mlle DE FÉBRER

CANTATRICE

Déchirez la musique qui ne vous plait pas...

MAIS VOUS NE DÉCHIREZ PAS LES ROULEAUX DE

MUSIQUE PERFORÉE

OPÉRA=PARIS

toujours écrits **intégralement** et au **goût français**

Abonnement valable une année remboursé intégralement ***Fr. 50***

Nos rouleaux contiennent le double ou le triple de musique des rouleaux ordinaires.

Tout client qui nous fera connaître 10 adresses de personnes possédant un piano automatique recevra gratuitement un rouleau à son choix dans notre catalogue.

A L'OCCASION DE NOEL ET DU JOUR DE L'AN, pendant tout le mois de Décembre, OPÉRA-PARIS donnera 10 rouleaux aux choix, avec une réduction de 50 %

Catalogue complet S envoyé franco sur demande adressée à

OPÉRA=PARIS

10, Rue Coquillière, Paris

A. Ehrmann.

Habillée par Worth *Cl. Félix*

Mme MARIE DE WIENIAWSKA
vient de quitter Paris pour se rendre à Saint-Pétersbourg, Moscou et Varsovie où l'appellent de superbes engagements.

BOSTON

L'Édition Musicale

Erik Satie... Voilà un nom que nos lecteurs connaissent bien et qui évoque devant leurs yeux l'image de la cocasserie et du paradoxe en musique. Le doux rêveur, qui a su réunir en un même état d'âme le mysticisme et la mystification, nous apporte aujourd'hui dans le bon sourire de sa barbe blonde ses *Véritables préludes flasques* (pour un chien) ses *Embryons desséchés*, ses *Descriptions automatiques* et ses *Aperçus désagréables*... (1) Comment résister à ces pièces menues, ironiques, ornées de commentaires déconcertants, et qui restent cependant toujours de la musique ? Pour ma part je goûte particulièrement la saveur de l'*Holothurie ou Concombre des mers*, sorte de rondo à l'instar de Kalbrenner, et encore plus le délicat impressionisme qui fait trembloter *Sur une lanterne* de sonorités charmantes. Les Pastorale, Chorale et Fugue qui constituent les *Aperçus désagréables* à quatre mains nous montrent un Satie disciple des maîtres, et que le grand art n'effraie pas... Les Humoristes peuvent être fiers d'avoir un illustre représentant en musique.

Avec M. **Cyrill Scott** — presque aussi prolifique que M. Hennessy — nous entrons dans le genre éminemment sérieux. Il me semble que la musique de M. Scott tente un grand effort depuis quelques temps, un des plus grands efforts que l'âme anglaise ait fait pour s'assouplir, se mouvementer, et sortir de ce flegme mendelssohnien, où le goût du confort l'avait enlisée. Son *Nocturne* pour voix est large et son *Springsong* printanier, sa *Suite Pastorale* (2) cherche du nouveau et le trouve parfois. Nul doute que nous ayons à faire à un sincère, mais pourquoi cette inquiétude incessante dans l'harmonie et dans les rythmes ? M. Scott croit-il vraiment que l'auditeur puisse tirer profit d'une suite de mesures écrites ainsi : 4/16 - 3/16 - 5/16 - 6/16 - 3/8... (2) La tentative que fait Old England en la personne de Cyrill Scott n'en est pas moins des plus courageuses.

Attention à **Egon Wellesz**, qui à l'autre bout de l'Europe représente l'école viennoise issue de Schoenberg. Le *quartett à cordes* (3) qui parait sous ce nom, et que Berlin vient d'acclamer, nous donne une excellente idée de ces jeunes, dont l'art nouveau est en train de fermenter. Lignes mélodiques violemment étirées, harmonie âpre et froissée, contrepoint déchiqueté, et, pour les voix, de grands sauts agréables à la déclamation allemande... on voit d'ici de quelle atmosphère il s'agit. Mais, Wellesz est un des plus murs, et des plus clarifiés de ce groupe audacieux, auquel peut se rattacher le Hongrois **Geza Zagon**, fixé à Paris, et dont le *Jeux de vagues* (4) pour piano ajoute un numéro de plus au répertoire de la musique aquatique, j'oserais dire à la musique ravélienne.

V. P.

[1] Demets. [2] Londres. Elkin et C°. [3] Simrock-Eschig. [4] Mathot. [5] Eschig.

Société Française des Amis de la Musique

BUT DE LA SOCIÉTÉ

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE a pour but de grouper en une Grande Association tous ceux qui aiment la Musique, d'aider de la manière la plus générale, au développement de l'Art Musical en France et à sa diffusion à l'Etranger ; d'accorder son patronage et son appui à toute manifestation musicale digne d'intérêt, enfin de créer les moyens d'action nécessaires pour réaliser, à côté de son programme artistique, une Œuvre Sociale, Philantrophique et Utilitaire qui ennoblisse ses efforts et justifie la mission qu'elle s'est proposée.

EXTRAIT DES STATUTS

Article 3.

La Société se compose de **Membres Sociétaires,** de **Membres Donateurs,** de **Membres Bienfaiteurs** et de **Membres d'Honneur.**

Les **Membres Sociétaires, Donateurs** et **Bienfaiteurs** devront être agréés par le Bureau.

Pour être **Membre Sociétaire,** il faut payer une cositation annuelle de 20 francs.

La cotisation de 20 francs peut être racheté par un versement unique de 500 francs.

Ponr être **Membre Donateur,** il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être **Membre Bienfaiteur,** il faut avoir versé en une fois une somme d'au moins 1000 francs.

Les Dames peuvent faire partie de l'Association. Elles sont éligibles à toutes les fonctions.

Article 4.

La qualité de membre de la Société se perd :

1° Par la démission.

2° Par la radiation prononcée par le Conseil d'administration pour non paiement des cotisations, après deux avis, ou pour motif grave.

Tout membre démissionnaire doit les cotisations échues et celles de l'année courante. (Loi du 1er juillet 1901, art. 4.)

Toutes les communications doivent être adressées au SECRÉTAIRE GÉNÉRAL de la Société rue La Boëtie, 29

De nouvelles adhésions sont parvenues au Secrétaire Général de la Société. Ce sont par ordre d'inscription :

MEMBRE DONATEUR :

M. Van der Heyden, Hauzeur.

MEMBRES SOCIÉTAIRES :

Melle Bach
M. G. de Beaux.
M. Albert Bertelin.
Mme Brard
Melle Magdeleine Brard.
Mme Dabrilllé Des Essard
M. Arthur Delpy.
Mme Arthur Delpy.
M. René Doire.
Mme L. de Fébrer.
Mme Jules Février
M. Paul Fournier.
Mme Henri Fouquier
Mme Gaiffe.
M. Gabriel Grovlez.
Melle Suzanne Hecht
Melle H. Klein.
Melle Liseron Léon.
Melle Lucie Léon
M. John London
Mme John London
Mme Jacques Lovenbach
M. Henri Mering
M. Jean Norberg
Melle Félix Powys
Mme C. Thévenet
Mme Weisweiller.
Melle Sabine Zébaume
Melle Eva Zébaume
Baron Zuylen de Nyevelt de Haar

Tous ceux qui, de près ou de loin, comme amateurs ou à titre professionnel, s'intéressent à l'art musical, doivent faire partie de la Société Française des AMIS DE LA MUSIQUE :

Parce que les avantages qui leur sont offert.

Service gratuit de la Revue Musicale S. I. M. dont l'abonnement est de 15 francs.

Réduction sur le prix des places de certains concerts symphoniques et de musique de chambre.

Remise spéciale sur achat de livres et de musique,

En certaines circonstances, réduction de prix sur les chemins de fer,

Prérogatives particulières, etc...

leur assureront plusieurs fois le remboursement de leur cotisation,

Parce qu'ils profiteront de privilèges spéciaux pendant la saison musicale à Paris.

Parce qu'ils seront conviés à des réunions privées réservées aux seuls membres de la Société (représentations, concerts, auditions, conférences, promenades, etc.),

Parce qu'ils trouveront au siège de la Société les renseignements, les avis et l'appui qui leur manquent bien souvent, en province surtout.

Parce que l'union s'impose entre ceux qui estiment que la musique n'a pas, dans la vie de notre pays, le rôle et la place qu'elle doit et qu'elle peut avoir,

Parce qu'ils coopéreront à une œuvre à la fois artistique, sociale et philantpropique dont le succès immédiat a prouvé la nécessité et le haut intérêt moral, et dont toute l'ambition, — son Conseil d'Administration en est garant, — est de ce montrer éclairée, indépendante, active et pratique.

Çà et Là

ÉCHOS

La violette et le coquelicot.

Lors du récent voyage de M. Poincaré en Espagne, l'illustre pianiste et compositeur Henri Granados fut prié de venir à Madrid montrer à notre Exécutif comment on exécute un Concerto de Saint-Saëns. A l'issue du concert où Granados avait rendu cet hommage à la musique française, un ministre espagnol apprit au brillant virtuose que M. Poincaré avait apporté dans sa valise deux charmants articles de Paris, colifichets très appréciés dans tout l'univers, deux de ces coquets petits nœuds de ruban rouge qui s'épinglent au revers de l'habit et en rehaussent singulièrement l'élégance. L'un était destiné au chef d'orchestre Enrique Arbos, l'autre au compositeur Henri Granados, qui, tous deux, en cette circonstance, avaient bien mérité de la République. Les deux nouveaux chevaliers de la Légion d'Honneur furent comblés de félicitations et Granados regagna Barcelone pour y attendre le brevet de la Grande Chancellerie.

Il attendit longtemps... A la fin, perdant patience, il écrivit à son ministre. Celui-ci lui répondit avec affabilité qu'il tenait à sa disposition... les palmes académiques. Le musicien, déclinant cet écrasant honneur, refusa l'améthyste inattendue et réclama le rubis promis. Mais le rubis demeura introuvable !

Où est-il ? M. Poincaré ne l'a certainement pas rapporté à Paris ! Qui l'a intercepté ? A quelle boutonnière de fonctionnaire, de politicien ou de chambellan brille-t-il aujourd'hui ? Qui donc a pris l'initiative d'en frustrer un admirable artiste ? Voilà ce que les musiciens de France seraient heureux de savoir ? Faut-il rendre l'administration des postes responsable de cette nouvelle affaire du Collier et n'y a-t-il plus moyen d'envoyer une perle à l'étranger sans qu'elle se transforme aussitôt en morceau de sucre ?...

La vie chère.

La charmante cantatrice avait trouvé dans son courrier une humble lettre écrite sur un pauvre feuillet quadrillé. Un correspondant inconnu s'informait, avec une inquiétude visible, du cachet qu'elle exigerait pour chanter deux ou trois morceaux de son répertoire dans une soirée intime, devant quelques amis. La missive, alourdie de précautions oratoires, était signée d'un nom banal, Dupont, Dubois ou Durand, et l'adresse désignait une rue singulièrement modeste. La charmante artiste a bon cœur : elle a deviné dans cette humble requête l'hommage touchant de quelque admirateur peu fortuné et elle n'hésite pas à indiquer, dans sa réponse, un prix courageusement réduit à sa plus simple expression. Par retour du courrier, un bristol armorié lui apprend que Mme de X... (Ici le nom d'une très grande dame, protectrice des arts) accepte ses conditions et compte sur elle pour la soirée convenue.

Après un instant de stupeur, l'artiste ouvre un plan de Paris et comprend tout. L'hôtel de la grande dame est situé à l'angle d'un boulevard aristocratique et d'une rue modeste où s'ouvre la porte de service. C'est cette entrée des fournisseurs qui fournit l'attendrissante adresse démocratique qu'emploie un secrétaire bien stylé. Et lorsque celui-ci a reçu une

bonne réponse, la grande dame, ennemie de libéralités inutiles, n'hésite pas à sortir de son délicat incognito pour remercier l'artiste de sa charmante bonne grâce.

Et c'est ainsi qu'on fait les grandes maisons.

Histoire sainte.

Elle était la Muse et l'Egérie du vieux Maître. Elle avait incarné la plupart de ses héroïnes et avait été désignée par lui, à son lit de mort, comme créatrice d'une œuvre inédite qu'il légnait à la postérité. Les semaines ont passé, puis les mois. L'œuvre, paraît-il, a soulevé des difficultés d'interprétation dans certains théâtres où elle fut présentée et l'on dit que directeurs et auteurs songeraient à discuter la validité du legs fait par le musicien et chercheraient à en conjurer les effets. Mais l'Egérie menacée annonce qu'elle ne se laissera pas déposséder de sa mission et que les dernières volontés de l'illustre disparu seront respectées. Déjà les avocats retroussent leurs larges manches, déjà Thémis, heureuse de faire un peu de musique de chambre — de IIme chambre ! — entrechoque comme des cymbales les plateaux de sa balance... et la grande famille du théâtre, si tendrement unie, s'afflige de ces menaces fratricides renouvelées de l'Ancien Testament. Espérons que le nouveau aura de moins tragiques conséquences et que, malgré leur hérédité funeste, nous ne verrons pas s'entr'égorger Caïn... et Arbell.

Travaillez, prenez de la peine...

Le jeune auteur est ravi : sa pièce est enfin reçue, le bulletin de répétition envoyé, un sérieux dédit stipulé, il n'a plus qu'à attendre patiemment le suffrage du public.... Pourtant, deux jours après, il trouve son directeur abîmé dans une douloureuse rêverie : " Mon pauvre ami, je suis navré, mais votre pièce est impossible. Cinq actes, c'est vraiment une formule démodée. Un peu de courage, resserrez-là, faites-en trois actes et je réponds du succès." Le jeune auteur discute, proteste, puis, refoulant son chagrin, manie toute la nuit le pot de colle et les ciseaux.

Les trois actes entrent en répétition et, de nouveau, le directeur sombre dans le désespoir : " C'est encore trop lent ! Les artistes ne peuvent soutenir le mouvement. Au fond, ces deux entractes tuent l'action. Je devrais vous rendre votre pièce mais je veux tout essayer pour la sauver : faites-en un acte et ce sera un chef d'œuvre ! " Désespoir de l'auteur, injures, supplications, résignation et consommation du sacrifice.

L'acte est enfin livré. Le directeur a retrouvé le sourire et a mis aussitôt en répétitions... la pièce d'un riche amateur qui, depuis quelques semaines était devenu un familier du théâtre. Le jeune auteur s'étonne ; mais, aux premiers mots le directeur l'arrête sèchement : " J'estime avoir perdu assez de temps avec vous. Remportez votre acte, Monsieur, et passez à la caisse pour y toucher le dédit convenu. Cinquante louis vous y attendent. "

La lumière se fit alors dans le cerveau du malheureux. Le dédit étant de mille francs par acte, l'ingénieux directeur, en exigeant ces remaniements successifs, avait tout simplement trouvé un moyen expéditif d'économiser deux cents louis !...

L'Homme à la Contrebasse.

Les fa

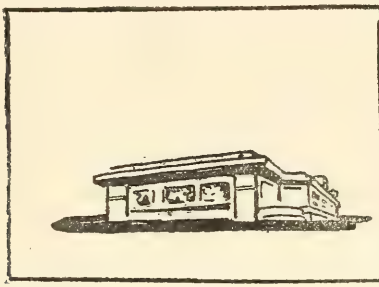
(Projets de frises

LE FEMINISME ET LA MUSIQUE. — La victoire de Mlle Lili Boulanger a permis aux suffragettes musicales les plus folles ambitions. Elles veulent arracher aux hommes leurs derniers privilèges. " Ma maison, nous écrit un abonné, est devenue un véritable enfer :

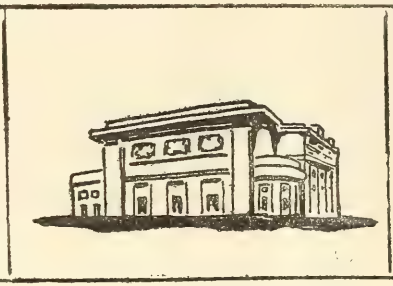
Ma femme m'a déclaré : " L'œil en coulisse et le trombone aussi, telle est ma devise ".

Voyez comment aînée exécute la d'une Vierge.

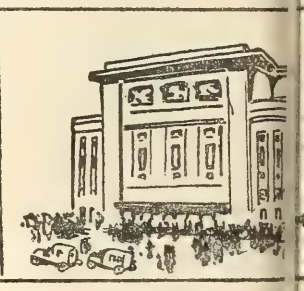
*HISTOIRE NATURELLE. — A l'instar de certaines plantes des tropiques, l'*Alma ma *ment. Mais elle exige des arrosages continuels, sinon elle ne peut passer l'été, elle dépérit et ne tarde pas*



1er Avril



1er Mai



1er Juin

LE GRAND PRIX DE L'OPÉRA. — Cette grande épreuve sportive qui ne se dispute q

Les coureurs, au geste du starter, s'élancent dans l'arène.

Le terrain, particulièrement défavorable, provoque de regrettables chutes.

Quatre favoris s mènent le train.

du Mois

partement de musicien)

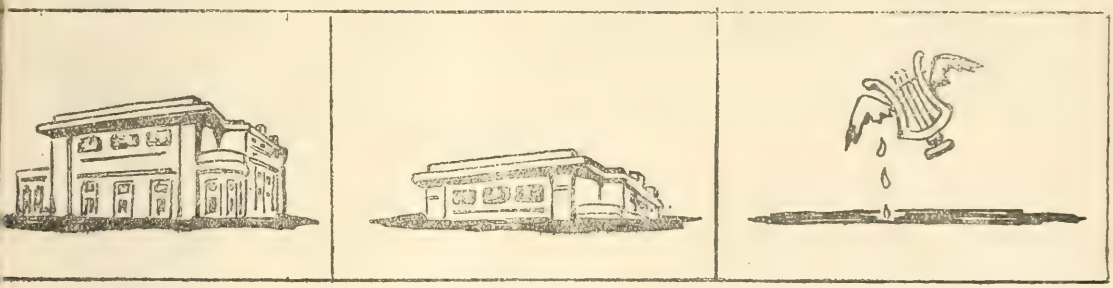
t comment la cadette ap-d à découper un gigot.

Ma sœur — ô honte ! — est devenue une "fille folle de son cor !"

Ma cuisinière ne veut plus s'occuper que des timbales milanaises.

Et ma belle-mère a écrit à M. Rouché pour auditionner dans Méphisto".

ea se distingue par une croissance extrêmement rapide. Elle atteint en une saison son maximum de développe- Voici quelques clichés caractéristiques pris à différentes époques de l'année 1913.



1er *Août*

1er *Octobre*

1er *Novembre (trop tard, l'arrosoir !)*

ans, réunissait cette année un nombre exceptionnel de partants. La course fut brillante et mouvementée.

et

Un naufrage : émouvant instantané pris sur le Gailhard d'arrière.

"Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là !"

M. Bartheu félicite le vainqueur et lui remet un objet d'art ciselé par Charles Garnier.

Swift *(Dessins d'Emmanuel Barcet).*

NOUVELLES

Mlle DE FEBRER

Mlle de Febrer ne s'est mise à l'étude du chant qu'après avoir travaillé très sérieusement le piano. Les œuvres des grands classiques, en particulier de Haydn, Mozart, Beethoven, jouées avec accompagnement de violon, ont donné à cette jeune cantatrice une culture générale que bien peu de chanteurs possèdent à ce degré. Cela lui permet d'aborder avec la sûreté de style nécessaire et dans un sentiment musical toujours juste les pages les plus diverses des maîtres de toutes les époques. Haydn, Mozart, Schumann, Gluck, voisinent sur ses programmes avec Grieg, Massenet, Cabriel Fauré, Duparc. Mlle de Febrer a fait applaudir en province aussi bien qu'à l'étranger sa diction très nette, sa voix expressive et éclatante. Mais c'est à Paris qu'elle a remporté ses plus beaux succès. L'Ecole Normale de Musique, Les Enfants d'Apollon, Les Jeunes, Les Concerts Rouge, Le Lyceum, L'U. F. P. C., lui donnèrent maintes fois l'occasion de déployer ses rares qualités, et le public des salles Berlioz, Erard, Malakoff, Pleyel, Monceau et du théâtre des Capucines, lui témoigna par ses applaudissements répétés tout le plaisir qu'il prit à l'écouter. Nous saluons en Mlle de Febrer une artiste des plus intéressantes chez laquelle la conscience artistique s'unit à un réel talent.

M. LÉON SAINT-REQUIER

Les " Chanteurs de Saint-Gervais " se sont fait entendre pour la première fois de la saison le 1er novembre dernier. Cette audition attire de nouveau l'attention du monde musical sur la remarquable phalange et sur M. Léon Saint-Requier qui la dirige avec un goût si sûr, une compétence si avertie. Après de solides études musicales à la Schola Cantorum, sous la direction de M. Vincent d'Indy, Alexandre Guilmant et Charles Bordes, M. Léon Saint-Requier devint en 1901 le collaborateur de ce dernier. Collaborateur d'autant plus précieux que, terrassé par la maladie, Charles Bordes dut se retirer dans le Midi où il succomba en 1909. M. Léon Saint-Requier lui succéda à la tête des " Chanteurs de Saint-Gervais ". Il ne tarda pas à infuser une vie nouvelle à cette société qui commençait de décliner ; il lui rendit bientôt toute la perfection d'exécution qu'elle n'avait connue qu'en ses toutes premières années. Le concert avec orchestre donné le Samedi-Saint sous le patronage des Amis de la Musique, et la dernière audition de la Messe du Pape Marcel en témoignent hautement. Mais un tel champ d'activité ne pouvait suffire à absorber l'ardeur de cette nature consacrée tout entière à la musique. Nous apprenons en effet que, sous le titre " Société Palestrina ", M. Léon Saint-Requier vient de fonder une Association d'Art Spiritualiste et Religieux. L'adjonction des " Chanteurs de Saint-Gervais " et de la " Société Palestrina " groupant une importante masse chorale, rendra possible l'exécution des œuvres les plus grandioses qui rayonnent sur le Moyen-Age et s'étendent jusqu'à nos jours. Et nous sommes assurés que le souci du détail et la haute tenue artistique de ces sociétés feront apprécier chaque fois le dévouement et le talent du chef qui les dirige.

* * *

Cours par Correspondance Sinat.

On sait combien il est difficile dans certaines villes de province d'acquérir une instruction musicale complète. Quelle jeune pianiste, quel apprenti musicien, n'a rêvé de posséder la parfaite technique qui seule permet de goûter dans toute leur beauté les chefs d'œuvre de la musique ? Répondant à ces désirs, le Cours de Musique par correspondance Sinat a été créé

pour diffuser un enseignement musical complet, tout à fait moderne et parfaitement adapté aux besoins de chacun.

Cours de piano de tous les degrés, cours d'harmonie élémentaire ou supérieure, enseignent à bien lire, comprendre, bien étudier, non seulement telle ou telle page mais toutes les pages de musique. Rédigés d'une façon séduisante, ils intéressent l'élève en lui apprenant à vaincre toutes les difficultés du mécanisme, et en lui permettant d'obtenir les merveilleuses qualités de style, la sonorité puissante et colorée, la musicalité parfaite, la lecture à vue, la sûreté de jeu d'un véritable artiste.

Des attestations nombreuses reçues de la province et de l'étranger, vantent l'excellence de cette méthode d'enseignement à tous points de vue merveilleuse ; elles prouvent l'incontestable utilité pratique de ces leçons et montrent l'enthousiasme avec lequel l'amateur est susceptible d'étudier la musique si cette étude lui est présentée d'une façon judicieuse et intéressante. Elles forment un véritable livre d'or où se détachent les précieux témoignages d'approbation de maîtres tels que Louis Diémer, Raoul Pugno et Camille Erlanger qui ont ainsi marqué l'intérêt exceptionnel des Cours Sinat dont le siège est à Paris, 1, rue Jean Bologne.

* * *

Les répétitions de la *Société Palestrina* dont nous annonçons d'autre part l'intéressante fondation et le but élevé, seront organisées de 5 heures à 7 heures, 18 rue Boissonnade. Elles auront lieu chaque semaine, le mercredi pour l'orchestre et le samedi pour les chœurs.

Dans le comité de patronage de la Société Palestrina dont la présidente d'honneur est Mme la Duchesse d'Uzès, nous relevons les noms de V. d'Indy et Camille Bellaigue, président et vice-président ; de MM^mes^ la générale Pau, Jean Lerolle, (née Chausson) C. Jumel, Blanche Selva, Pierre Aubry de MM^rs^ Maurice Barrès, Jacques Durand, Adolphe Boschot, Pierre de Bréville, A. Gastoué, Jean Gounod, Jean Lerolle, Gabriel Pierné, J. Guy-Ropartz, L. Vierne. A côté des " Chanteurs de St-Gervais " uniquement composés de professionnels, la nouvelle Société ne comprendra que des amateurs.

* * *

Un très intéressant récital sera donné le 9 décembre à la Salle des Agriculteurs par le brillant pianiste Pierre Lucas. Tous les maîtres de la littérature moderne du piano seront représentés dans son remarquable programme qui réunit les noms de Gabriel Fauré, Debussy, Albeniz, Paul Dukas, Florent Schmitt, Maurice Ravel, Gabriel Dupont, Louis Aubert, Gabriel Grovlez, Manuel de Falla et Déodat de Séverac. Plusieurs premières auditions viendront augmenter l'attrait de cette belle soirée qui constitue un hommage significatif aux plus généreuses tendances de notre art contemporain.

* * *

La Salle Malakoff passe aux mains de M. Fourtier qui compte créer dans ce joli coin de Passy, situé au centre même de la vie mondaine, un mouvement musical particulièrement actif : Cette initiative attirera l'attention des artistes sur cette charmante salle que l'on connaît mal : son architecture et sa décoration, le confort très moderne de son installation, le parfait agencement de sa scène, l'ampleur de ses dépendances et de ses dégagements, tout concourt à en faire un luxueux salon et un théâtre élégant. Le succès ne saurait manquer de récompenser les efforts de la nouvelle direction.

* * *

Le compositeur G. Mousikant vient de terminer la partition d'un conte lyrique en un acte et quatre tableaux intitulé " La Tragédie de la Mort ". L'action, très dramatique et très

émouvante est tirée d'un conte d'Andersen. L'ouvrage a été écrit pour la belle tragédienne lyrique qu'est Cécile Thévenet.

Le compositeur Paolo Litta vient d'achever une scène lyrique pour soprano et orchestre " La mort de Cléopâtre " dont il a écrit lui-même, en trois langues — français, allemand et italien — le libretto tiré de Shakespeare. Madame Ida Isori, à qui l'œuvre est dédiée, viendra la chanter à Paris à l'un de nos grands concerts symphoniques.

M. Macon qui a remis en honneur la viole d'amour, vient de découvrir un certain nombre d'œuvres du XVIIIe siècle, écrites pour cet instrument, entre autres un *divertissement* de Haydn pour viole d'amour, violon et basse. Nous parlerons prochainement et plus longuement, de tout ce répertoire retrouvé par l'éminent virtuose.

* * *

Le charmant ballet *Ma Mère l'Oye* de Maurice Ravel sera représenté cet automne à Monte-Carlo, et *Daphnis et Chloé*, la belle action chorégraphique du même auteur, sera montée cette saison à Londres, Monte-Carlo, Berlin et Munich.

La Péri, le beau poème dansé de Paul Dukas, sera représenté, cet hiver, à Lyon, Nice et Monte-Carlo, avec Mademoiselle Trouhanowa comme interprète.

* * *

Souhaitons la bienvenue à un nouveau confrère. Une revue musicale vient de se fonder en Italie sous le titre d'*Harmonia*. Nous la saluons d'autant plus cordialement que son format, sa typographie, ses illustrations, son papier, son aspect général et ses dispositions particulières reproduisent docilement ceux de notre S.I.M. qui n'a jamais reçu un hommage plus complet et plus significatif. Nous tenons à affirmer à ses fondateurs que nous avons goûté la saveur et que nous apprécions tout le prix de cette réplique transalpine de notre Revue.

Concerts annoncés

(1er AU 15 DÉCEMBRE)

SALLE PLEYEL

5 déc. Mme Jane Mortier * 9 h.
6 — Mlle Fernande Reboul 9 h.
7 — Mme Abran Cassan 2 h.
10 — La S. M. I. 9 h.
11 — M. Péru 9 h.
15 — Mme Roger-Miclos Bataille 9 h.

SALLE GAVEAU

1 — Société Philharmonique 9 h.
3 — Mme Yvette Guilbert 9 h.
4 — M. Humberto Lami 8 h. ½
6 — Mme Yvette Guilbert 9 h.
7 déc. A. F. A. M. 9 h.
8 — M. Henri Erique 9 h.
9 — Société Philharmonique 9 h.
10 — Mme Yvette Guilbert 9 h.
13 — Mme Yvette Guilbert 9 h.
15 — A. M. M. A. 9 h.

SALLES DIVERSES

1 — Trio Pedro-Marès [1] 9 h.
2 — Mlle Blanche Selva [1] 9 h.
4 — Matinées Barrau [2] 3 h.
4 — Concerts Chaigneau [3] 3 h.
4 — N. S. M. [4] 5 h.
4 — Schkolnik [2] 9 h.
5 — Quatuor Parent [5] 3 h.
5 — Double Quintette de Paris [6] 4 h. ½
5 déc. Société Moderne d'Instruments à vent [1] 9 h.
5 — M. Etlin [2] 9 h.
6 — Concerts Barrau [2] 9 h.
8 — Princesse Baratoff [2] 9 h.
8 — A. de Lang 9 h.
9 — M. Binenthal [1] 9 h.
9 — M. Pierre Lucas [2] 9 h.
10 — Mlle Cazeville [2] 9 h.
10 — Société Beethoven [7] 9 h.
11 — Concerts Chaigneau [3] 3 h.
11 — Matinées Barrau [2] 3 h.
11 — Mlle Blanche Selva [1] 9 h.
11 — M. Lewenstein [2] 9 h.
12 — Quatuor Parent [5] 3 h.
12 — Double Quintette [5] 4 h. ½
12 — Mme Gerhardt [2] 9 h.
12 — Quatuor Lefeuve [1] 9 h.
13 — Concerts Barrau [2] 9 h.
15 — M. Breviman [2] 9 h.

* Voir le programme dans nos annonces.

1. Schola Cantorum. — 2. Salle des Agriculteurs. — 3. Hôtel du Foyer. — 4. Salle Lemoine. — 5. Grand Palais. — 6. Salle Villiers. — 7. Salle de Géographie.

Un nouvel instrument dans l'orchestre

Nous ne nous avancions pas en disant, il y a un mois, que la simple annonce de l'entrée du Pianola, — ce très séduisant dompteur ! — dans la cage centrale de l'orchestre passionnerait les milieux musicaux. Le mercredi 5 novembre, jour de cette manifestation, une foule nombreuse et élégante parmi laquelle quelques professeurs du Conservatoire, un choix de critiques musicaux, plusieurs musicologues des plus érudits se ruait aux guichets du Théâtre Astruc. Et lorsque Camille Chevillard mit en branle son orchestre — la présence d'un tel musicien et d'un tel orchestre prouvait la qualité sans alliage de ce Concert — pas une place n'était vide dans l'immense hémicycle. Les deux œuvres pour piano et orchestre, dont la partie de piano devait être interprètée à l'aide du pianola constituaient les pièces de résistance du programme.

Dirigé par M. R. de Aceves, avec autant de maîtrise que d'originalité, le pianola accentua même pour les oreilles les moins averties du sens musical, les nuances du *concerto* de Grieg ; les " rinforzando " et les " diminuendo " se groupaient nombreux dans l'homogénéité de la pâte orchestrale, et rarement par certains côtés, exécution fut plus instructive. La *fantaisie hongroise* de Liszt, cette œuvre injouable par sa folle virtuosité, se déroula avec une netteté cristalline, affranchie de toute contingence, et une rapidité comme seules peuvent en commander les manettes du pianola ! Les traits filaient avec une robuste ingénuité devant la baguette énergique de Camille Chevillard.

Mlle Chenal, émue sans doute de corroborer par son talent une telle démonstration, mélangea savoureusement la langue italienne à la française dans la *Prière* de la Tosca : et ce mélange de langues était un symbole tendant à prouver que la virtuosité vocale de la créatrice de la Sorcière était libérée — à l'instar du pianola — des difficultés techniques des articulations étrangères.

Quant au pianola seul, dans l'*Allegro appasionnato* de Saint-Saëns, le *Nocturne* de Chopin, et la *Valse* de Glazounow, il vainquit les parti-pris, les haines et les critiques en établissant que loin de porter atteinte à la libre expansion des générations futures de pianistes, il augmenterait leur prestige en étalant sa hautaine et quasi-divine perfection au-dessus des essais meurtris, douloureux, héroïques, nourris d'intentions, soutenus de sortilèges qui sont l'apanage des fils des hommes.

C'est que la question du pianola dépasse singulièrement et le moment et le succès de tel ou tel nstrument plus ou moins perfectionné : cette querelle d' " espèce " doit aller en appel et, commie on dit au Palais, faire jurisprudence. Le moment est venu où l'éternelle lutte des anciens et des modernes reprend vis-à-vis du machinisme. Celui-ci nous a livré dans divers domaines des secrets fastueux et dont nul être de bonne foi n'oserait discuter la pérennité.

Pourquoi regarder derrière soi et fermer la barrière du chemin de fer devant le rapide : progrès ? Le temps viendra — et plût au Destin qu'il vienne le plus tôt possible — où l'orchestre sera entièrement dans la main — non plus au figuré alors, mais au propre — d'un chef d'orchestre ou plutôt de tout musicien qui pourra en jouer comme un organiste joue de son orgue. N'a-t-on pas déjà vu, ainsi que le déclarait ces jours derniers le très érudit musicologue M. Laloy, des violons actionnés automatiquement et donnant d'encourageants résultats ? Le Pianola est le premier stade de cette chevauchée vers la nouvelle terre promise. Parfaitement au point, il constitue une victoire décisive sur la matière. N'a-t-il pas, d'ailleurs, trouvé en M. R. de Aceves son Pégoud pour lui faire accomplir le " looping the loop " de la perfection musicale ?

PIERRE LÉRYS.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Cathérine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique.

La Vie chère et la Bourse

Sous ce titre, le mois dernier, je vous ai démontré la nécessité pour tous les capitalistes, de chercher un revenu plus fort afin de supporter les charges nouvelles qui vont leur être imposées par les besoins grandissants des budgets d'Etat.

Déjà, la vie plus chère a entraîné beaucoup de personnes à échanger leurs valeurs de tout repos ne rapportant que 3 à 4 % contre des valeurs de second ordre produisant 5 à 6 %.

Je vous ai expliqué les dangers d'un tel échange, la moins-value des cours risquant de faire perdre plus que la différence du revenu.

Je concluais en vous disant de dresser l'inventaire de votre porte-feuille et de vous débarasser sans hésiter de toutes les valeurs ne présentant pas une sécurité absolue, vous offrant ma vieille expérience de 40 ans de pratique financière pour vous indiquer les titres à vendre ou à garder, et cela gracieusement, désirant être utilé aux abonnés et lecteurs de la S. I. M.

Beaucoup m'ont envoyé la liste de leurs titres que je leur ai retournée avec mon avis motivé.

D'autres m'ont demandé de leur signaler un bon placement, je me suis efforcé de les satisfaire.

Enfin quelques-uns m'ont prié de les renseigner sur les opérations de spéculation, autrement dit sur les opérations à terme. Cela est plus délicat, car un simple particulier, éloigné de la Bourse, est bien mal outillé pour spéculer.

En dehors d'opérations à longue échéance sur une valeur désignée comme devant monter ou baisser dans un délai assez éloigné, je ne conseillerai jamais à un capitaliste raisonnable de spéculer lui-même, en un mot de *jouer* à la Bourse, car pour lui cela devient du jeu, purement du hasard.

Comment voulez-vous avoir quelque chance de gagner si vous ne pouvez donner vos ordres sur le marché au moment précis où les nouvelles sont annoncées ? Un retard de quelques heures, d'une heure même, vous empêche de profiter du mouvement favorable et risque souvent de vous faire subir un courant contraire.

Seuls, les spéculateurs qui suivent la Bourse sans répit, peuvent espérer réussir comme les professionnels, banquiers, courtiers, coulissiers ou remisiers.

Et encore, il faut avoir une longue expérience acquise par la pratique, il faut avoir un sang-froid éprouvé, il faut posséder un esprit de réflexion pondérée et en même temps une faculté de décision rapide, qualités réunies que beaucoup ne possèdent pas.

Dans ces conditions, je ne vous conseille pas de spéculer, à moins de charger un professionnel de la direction de vos opérations.

Evitez surtout de vous lancer dans des achats ou des ventes sur renseignements soi-disant certains, les meilleurs sont souvent néfastes, l'effet produit étant tout autre que celui espéré, même si l'événement prévu s'accomplit.

Depuis 40 ans que je spécule, je dois avouer qu'une seule opération m'a donne plus de bénifice que de perte, c'est l'échelle de primes sur le 3 % français ; aussi est-ce la seule que je fasse maintenant soit pour moi, soit pour ceux qui me chargent de les guider moyennant une partie de leurs bénéfices nets.

Ainsi, j'ai pu réaliser une moyenne de 315 fr. en septembre et de 435 fr. en octobre par 1000 fr. de capital engagé, ce qui représente 7500 fr. pour 10.000 fr. en deux mois, et cela avec un risque limité.

Aucune autre opération ne peut produire des résultats semblables, et voilà vraiment un moyen d'augmenter ses revenus pour lutter contre la vie chère et les nouveaux impôts. P.-E. PENAUD.

P. S. *Je suis à la disposition des lecteurs de la S. I. M. tous les jours de* 10 *h. à* 11 *h. et de* 4 *h. à* 7 *h. à mon bureau*, 8, *rue Drouot à Paris, ou par correspondance.*

BON POUR UN RENSEIGNEMENT FINANCIER GRATUIT

J'ai en portefeuille les Valeurs suivantes : Dois-je les garder ou les vendre ?

_____

_____

J'ai un capital de _____ francs à placer. Quel emploi dois-je en faire ?

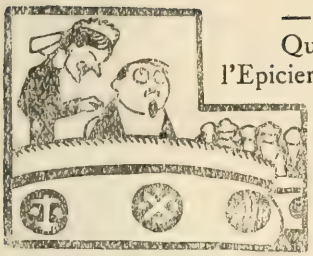
Ecrire lisiblement : Nom, prénoms et adresse : _____

_____

Découper ce bon et l'envoyer sous enveloppe à M. Penaud, 8, rue Drouot, Paris.

(*Cette rubrique n'engage pas la responsabilité de la Revue*).

A propos d'un Temple Enseveli



— " Etes-vous bien sûr qu'on aime la Musique à Paris ? "

Qui a osé prononcer de telles paroles, émettre un tel doute ? Est-ce l'Epicier, est-ce le Dompteur ?

Non. C'est un musicien ; c'est un grand musicien ; c'est même une des plus hautes personnalités de notre monde musical : Camille Chevillard. C'est par cette phrase décourageante qu'il accueillit, en 1904, mon projet d'édifier ce que je nommais déjà, — laissez-moi rire, — ou pleurer, *un Temple de la Musique*. Je pensai à part moi que Chevillard, — tel ces docteurs qui ne croient pas à la Médecine, — était un esprit chagrin et qu'il ferait bien, jusqu'à la fin de ses jours, de jouer au tennis dans son jardin de Chatou. En moi-même, je souris mélancoliquement et j'édifiai (dix années de *hard labour*) le " Temple " de mes rêves. Triste aventure, dont j'attends encore avec anxiété, douloureusement, le suprême épilogue...

Chevillard avait raison. Il y a à Paris 1.200 personnes qui sont les familiers des Concerts-Lamoureux ; 2.800 habitués des Concerts-Colonne ; 800 à peine qui assistent aux séances du Conservatoire et une clientèle flottante de 1.000 amateurs qui se partagent le plaisir d'applaudir Hasselmans ou Sechiari.

2.800 et 1.200 = 4.000 + 800 = 4.800 + 1.000 = 5.800. Mettons, en chiffres ronds, 6.000 amateurs des concerts dominicaux. Ajoutons-y 4.000 spectateurs des matinées de l'Opéra-Comique et de la Gaîté-Lyrique. Nous arrivons à 10.000 personnes prêtes à jurer qu'elles *aiment* la musique, — et même, ce qui vaut mieux, à verser de 20 sous à 12 francs pour le prouver. Pour une population de 3 millions et demi, c'est un chiffre un peu mince.

Cette vérité je l'ignorais ; ce chiffre, je n'y voulais pas croire. Chevillard, mon ancien, connaissait l'un et croyait à l'autre ; et voilà pourquoi il me disait : — " Etes-vous bien sûr qu'on aime la musique à Paris " ? Il répondait du reste immédiatement et de lui-même à sa question en ajoutant : " Si les Parisiens aimaient la musique, ils auraient une salle de concert comme les Lyonnais, les Lillois, les Bruxellois et les citoyens de la plus petite cité d'Allemagne ou d'Angleterre ".

Donc, un public offrant un faible concours. Une maigre élite, partagée entre diverses opinions esthétiques et peu encline à s'unir dans une commune admiration.

Cette petite armée a des chefs. Quels sont ces chefs ? Le Critique, d'abord, la belle Madame, ensuite.

Le critique musical aime la musique par définition, par habitude, par convenance, par profession, et parfois par amour. Mais c'est un amoureux *in partibus*, un amoureux transi. Le Critique musical, en arrivant au journal, rencontre ce qu'on appelle, — j'aime assez cette

image, — deux " bec de gaz " : M. l'Administrateur et M. le Secrétaire de la Rédaction.

M. l'Administrateur dit : " Bach, Monteverde, Joachim, Paderewski ? Qu'est-ce que c'est que ça ? J'ai besoin d'un feuilleton pour " La Mode au Théâtre Machin ", et de deux cents lignes pour les Folies Bout-de-Bois, Valentin-le-Désossé, le singe Consul, et mon nouveau client Gueuledempeigne. Faites passer ces rubriques en bonne place ".

Music-hall contre Musical.

M. le Secrétaire de la rédaction, chirurgien malgré lui, prend ses ciseaux et " intervient " parfois avec mélancolie : il réduit l'article au tiers de sa longueur, les épithètes sautent, les idées générales volent en éclat, et bien souvent l'article est remis au lendemain... ou à la Trinité, parce que le rédacteur des faits-divers apporte une femme coupée en morceaux, la noyade de l'autobus ou le cambriolage d'une bijouterie. Donc, le critique musical meurt de consomption, annihilé par l'association redoutable de Bonnot, Chignon d'Or et Gueuledempeigne, ultime expression du *cant*, dernière incarnation du goût français.

J'entends votre réplique : Il y Jullien, Fourcaud, Lalo, Carraud, Vuillermoz, " à qui on ne la fait pas ". Erreur profonde. Ni Lalo, ni Carraud, ni Jullien ne peuvent exiger la place ou le budget nécessaires pour rendre un compte exact du mouvement musical. En Allemagne, tous les grands journaux ont des chefs de rubrique musicaux, qui *chaque soir* envoient dans *chaque concert*, quelle que soit son importance, des rédacteurs chargés d'écrire de dix à cent lignes sur ce que leurs oreilles ont entendu. En Angleterre, le *Times*, le *Daily Telegraph* consacrent une page entière aux " Announcement " de concerts ; les plus petits récitals, comme les plus grands festivals, ont droit au compte-rendu.

Chez nous, la musique passe et reste au dernier rang. Deux grands journaux viennent de créer une page théâtrale. La musique y occupe cinq pour cent de la superficie " rédactionnelle " si j'ose m'exprimer ainsi. C'est la lutte éternelle de Mistinguette (pardon, chère amie !) contre la *Messe en Ré* !

* * *

Et vous, belle madame, qui êtes-vous ?

Vous êtes l'exquise Madame Dupont, la superbe Madame Worms-Mendelssohn, la très parisienne Mrs Bavhard-Thoultan, la douce Conception de la Plata. Vous êtes la très célèbre Comtesse de Monteriender à qui Marcel Proust, dans son adorable *Swann*, fait dire ce mot typique, à l'issue d'une audition qui eût dû surtout évoquer un silence religieux : " C'est prodigieux, je n'ai " jamais rien vu d'aussi fort... depuis les tables tournantes ! "

Vous êtes abonnée à l'Opéra-Comique, au Conservatoire. Vous aimez la Musique, dites-vous, vous l'adorez même.

Pourtant, vous n'arrivez jamais à l'heure et vous parlez haut pendant les *pianissimi*. M. Louis Barthou, qui n'aime pas à être " troublé dans sa jouissance " vous en fit spirituellement, mais sévèrement, la remarque du haut de la tribune du *Figaro*. Cet avertissement du plus athénien de nos ministres n'a servi de rien. Pourquoi êtes-vous venue entendre la *Neuvième ?* Parce que c'est *chic* et qu'il faut y être allé. Le jour où le *Requiem* fut annoncé, au Trocadéro, avec les 400 choristes de Leeds, les cent musiciens de Colonne et Weingartner au pupitre, aviez-vous loué votre fauteuil ? Non point. Mais quand les feuilles proclamèrent qu'en souvenir des naufragés du *Titanic* les Anglais avaient décidé d'inscrire au programme le cantique fameux : " *Nearer to thee, my God !* " les stalles furent prises d'assaut ; une musique médiocre, mais toute d'actualité, sauva la mise au génie de Berlioz.

Et vous rappelez-vous, Madame, notre ami commun le baron R.... membre influent et fondateur de l'*Ut mineur*, déclarant, devant l'affiche du premier Festival Beethoven (les 9 Symphonies en 4 séances) :

— " Comment, on va nous faire entendre, de suite, 9 symphonies et deux concertos de Beethoven ?

— Mais oui, puisque c'est un Festival Beethoven !

— Personne n'y viendra ! Croyez-moi, entrecoupez avec du Wagner !

— Mais c'est un Festival Beethoven !...

Qu'aurait pu dire le baron R.... s'il n'avait pas été l'un des fondateurs de l'*Ut Mineur !*

Vous voyez, chère Madame, que vous n'êtes pas la seule coupable et que le sexe fort a sa part d'inconscience et de snobisme. Les hommes comme les femmes causent impudemment durant l'ouverture et les interludes. Seul le frémissement du rideau qui se lève arrête les papotages. Le décor apparaît et les yeux commencent à écouter. Et à ce propos, voulez-vous que je vous révèle plus indiscrètement votre état d'âme ? Vous croyez que vous aimez la musique russe ? Erreur : vous aimez " Les Russes ", c'est-à-dire leurs décors, leurs costumes, leur plastique, les bonds de Nijinsky, les couleurs de Bakst, la féerie qu'imagine Serge de Diaghilew. Vous n'avez signé l'alliance russe que du jour où tous vos sens — et non pas vos seules oreilles — ont été charmés. La musique fut absente quand fut passé ce traité qui dure depuis dix ans.

Et puisque nous parlons " musique étrangère ", laissez-moi vous dire qu'on montre quelque injustice en reprochant aux grands directeurs parisiens de faire la part trop grande aux auteurs internationaux. Voyez les recettes que réalisent les ouvrages de Wagner, de Strauss ou de Puccini. Elles justifient la présence sur l'affiche de la *Walkyrie*, de *Salomé* et même de la *Tosca*. L'Opéra n'a-t-il pas, de tout temps, offert à l'étranger la plus large hospitalité ? Meyerbeer, Rossini et Verdi firent la fortune des directions d'autrefois sans que notre nationalisme s'en offensât. La production des maîtres français, — à l'exception de Massenet et de Saint-Saëns dont la fécondité est exceptionnelle, — est lente ; souvent leur œuvre marquante est aussi leur œuvre théâtrale unique. Vincent d'Indy, Debussy et Dukas ne se signalent pas par l'abondance de leurs ouvrages lyriques. *L'Etranger*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *Pelléas et Mélisande* sont écrits depuis des années, et des années passeront encore avant que leurs auteurs n'aient terminé une œuvre nouvelle.

Que font alors les directeurs en quête de pièces intéressantes et significatives ? ils portent leurs regards vers l'étranger : le *Chevalier à la Rose*, *Elektra* sont disponibles ; ils acquièrent le droit de les représenter. Mais l'auteur et l'éditeur réclament, avant l'exécution en langue française, des représentations dans la langue d'origine. Les directeurs composent une interprétation hors de pair..... et la politique répond Agadir ou Saverne.

Voilà pourquoi ni les œuvres de Richard Strauss ni même *Parsifal* ne seront entendus par les parisiens dans la forme originelle où le génie les a conçus. Cette objection déjà grave au Châtelet devenait irréductible au Théâtre des Champs-Elysées, désigné, classé, qualifié comme " théâtre allemand " dès le premier jour, — et cela pour des raisons que je me propose d'exposer et de commenter quelque jour.

* * *

La Musique, on le voit, a pour desservir sa cause des agents d'ordres bien divers. Ces dissolvants, qui proviennent de son essence même, de son milieu et de son atmosphère propres, sont déjà fort puissants. Mais il est à cette situation critique des causes plus graves et plus générales. Jamais on n'a semblé tant aimer la musique ; jamais on n'en a parlé avec tant d'abondance, et jamais on ne l'a servie moins utilement. C'est que les conditions de la vie artistique ont subi dans notre pays, — et sans doute dans d'autres, — de profondes modifications. Bach, Mozart, Gluck, Schumann, Wagner et leurs modernes continuateurs ont vu se dresser successivement contre eux, — image ridicule, mais hélas exacte — le racing, le tennis,

le foot-ball, le polo, le golf, la bicyclette, l'automobilisme et l'aviation. Cycle Clément contre Cycle Beethoven !

La chasse retient les uns, le ski appelle les autres. C'est Saint-Hubert... ou Saint Moritz contre Saint Matthieu.

Résultat : le Parisien rentre chez lui après les vacances de Pâques.

Voici venir enfin le Printemps et la *Grande Saison de Paris ;* c'est l'instant où l'Amérique du Nord, l'Argentine, le Brésil, l'Italie, l'Angleterre s'emparent de nos grands caravansérails, de nos restaurants, de nos théâtres et de nos champs de course. C'est l'Epoque, la *Season*, où il est de bon ton d'être vu partout. Durant ces deux mois, on paiera trois fois leur prix la même chambre d'hôtel, le même *mutton-chop*, la même stalle d'orcheste offerts à bon compte, mais en vain, pendant le reste de l'année. Ce ne sont plus, comme jadis, les étrangers qui s'inspirent de nos goûts et de nos mœurs : aujourd'hui, les Parisiens empruntent leur nouvelle civilisation aux Argentins ou aux Américains du Nord ; c'est à qui adoptera le mieux et le plus vite leur manière de vivre, leur démarche, leur chapeau descendu aux oreilles ou l'étrange déhanchement de leurs danses. C'est une manière de snobisme en retour. Pendant cette période de fête, le Parisien daigne du moins aller au Théâtre ; il applaudit la Barrientos, Caruso, Chaliapine et Titta Ruffo, étoiles ordinaires du Colon de Buenos-Aires ou du Metropolitan Opera de New-York.

Mais il est difficile d'exiger de ce public, — dont les raisons d'aimer la musique sont si particulières, — le recueillement qui convient à la *Passion selon St Matthieu*, le silence sans lequel *Nuages* ou *Ibéria* ne pourront point laisser s'épanouir leur floraison sonore. Goûts divergents, exigences multiples qui s'opposent sans cesse les uns aux autres sans jamais se détruire et auxquels le Directeur doit tour à tour satisfaire : Problème complexe s'il en fut et qui me semble à peu près insoluble.

* * *

Cet état de choses est très grave ; la Musique en souffre ; il se peut aussi qu'elle en meure...

On m'a demandé pourquoi, dans le désastre qui vient de briser mon rêve et d'anéantir un labeur de dix années, je n'avais pas tenté de sauver *Boris Godounow*, et de le jouer en Janvier, les lendemains de *Parsifal.*

J'ai répondu d'abord que l'expérience faite avait été trop onéreuse pour mes amis et pour moi-même et qu'il me paraissait dangereux de la continuer jusqu'en 1914. Un demi-million eût été nécessaire pour atteindre ce but.

Mais la vraie raison, je puis vous la donner en confidence — à seule fin que vous la disiez vous-même, sous forme d'anecdote :

Tout dernièrement je rencontrai dans la rue, vers six heures et demie, un de mes amis, homme grave s'il en fut. Je lui proposai de faire du *footing* jusqu'au dîner, pensant être ainsi tout à fait au goût du jour.

— Impossible, me répondit-il.

— Pourquoi ?

— Il est six heures et demie, et c'est l'heure du tango.

Interloqué je répliquai : " Comment, vous, un avoué, vous tanguez ?

— Pourquoi pas ? L'empereur d'Allemagne défend le tango aux officiers de son pays. Mais M. Poincaré, bon prince, ne l'interdit pas aux officiers ministériels.

— Vous ne parlez pas sérieusement ?

— Mais si, je suis très sérieux, et d'ailleurs je ne suis pas le seul. A mon tango (il disait " à mon tango " comme on dit " à mon cercle ") il y a des magistrats, des notaires, des médecins, des avocats, des dentistes, des notables commerçants, de tout âge, de toute taille et de tous poids. Moi, j'y vais parce que j'y maigris à vue d'œil et aussi parce que m'amuse

beaucoup. Tout Paris s'y donne rendez vous. On retient sa table et sa tasse de thé, *sur plan*, comme au théâtre, trois jours à l'avance.....

— Et vous tanguez jusqu'à quelle heure ?

— Jusqu'à huit heures.

— Et vous dînez ?

— Je prends ma douche à huit heures et demie, je m'habille et je dîne à neuf heures...

— Et vous sortez de table ?...

— A dix heures, à peu près.

— Et vous allez à l'Opéra ?

— Non, je me suis désabonné il y a trois mois. Après le dîner, je fais un tour au Cinéma et je rentre me coucher avant minuit. C'est une règle absolue.

..... La comprenez-vous, à présent, la crise du Théâtre ? Pris comme dans un étau entre le Tango et le Cinéma, le Parisien ne veut plus aller au spectacle ? Ou, s'il fait une infraction à cette règle, c'est en faveur de la " boîte " où le mot historique de Waterloo est débité par une petite femme de revue, sur un ton canaille et grasseyant.

Essayez de trouver, à la faveur de tels principes, le public fervent qui acceptera de prendre place au Théâtre dès huit heures du soir pour assister au majestueux développement de *Boris Godounow*, du *Crépuscule des Dieux* ou de *Khovanchina*.

Khovanchina ! M'a-t-on assez vanté — sur les modes les plus lyriques — sa qualité de chef d'œuvre, son divertissement exquis, ses costumes rutilants, ses décors fastueux, ses chœurs incomparables et son interprète Chaliapine... Or, un beau soir de Juin dernier, l'œuvre de Moussorgski se joua devant une salle aux trois quarts vide. Pourtant elle valait autant que le *Spectre de la Rose* qui, à la pointe de ses pointes, gagnait bravement 36.000 francs. L'amour passionné du public pour la musique n'en accorda que 6.000 à *Khovanchina*... avec circonstances atténuantes. Je reconnus trop tard mon erreur. Pour attirer les dilettantes il fallait lancer l'Opera-*Sketch* !..

Voilà pourquoi le Théâtre des Champs-Elysées est mort à l'âge de quatre mois, malgré son programme, malgré Lilli Lehmann, Barrientos, Bréval, Melba, Lipkovska, Kubelik, Nijinsky, Pavlova, Karsavina, Géraldine Farrar, Chaliapine, Muratore, Weingartner, Mengelberg, Fauré, d'Indy, Dukas, Debussy, Inghelbrecht et son orchestre, Lamy et ses chœurs, Durec, Fernand Ochsé et tant d'autres...

On me dira : vous avez eu tort, ayant monté *Pénélope*, ce chef d'œuvre, d'exhumer *Lucia di Lammermoor* et d'annoncer *la Dame Blanche*. C'est peut-être vrai, c'est même certainement vrai. Mais tout de même, je suis mort trop jeune. Je n'ai même pas eu le temps de réaliser ce à quoi je tenais le plus. Après avoir " essuyé les plâtres ", brutalement, cruellement, j'ai été arraché à mon œuvre. *Parsifal* que Chevillard et Van Dyck préparaient avec amour, *les Noces de Figaro* dont Reynaldo Hahn avait assumé la direction, étaient à la veille de naître...

Une grande rafale a passé sur tout ce que j'avais rêvé : conception, programme, réalisation : rien ne demeure. Le Temple est bien enseveli !

Et tout cela a été si rapide ! Mes oreilles résonnent encore du bruit des coups de marteaux qui scandaient, au dernier printemps, les répétitions de *Benvenuto Cellini*, faites dans la joie et dans l'espoir.

Tout de même, c'est dommage !

Gabriel Astruc.

L'Envers du Décor

Nous sommes pauvres humains, de grands enfants : nous ne savons pas admirer tranquillement les jouets très chers que pour notre émerveillement exhibent les directeurs de théâtre. Au lieu de nous laisser prendre en bon public, par des résultats qui ne manquent pas, cela va sans dire, de dissimuler trucs et ficelles, nous voulons ouvrer le ventre des poupées et dérouler le grand ressort des automates. Ainsi éternellement Golauds nous ne cessons d'implorer Mélisande en lui réclamant : " la vérité, la vérité... " quitte à pleurer de rage si cette vérité révélée nous est désagréable.

C'est que l'attrait du théâtre est constitué, un peu par les œuvres représentées, mais un peu aussi par les héros et héroïnes qui s'y cachent sous des fards et des perruques, et un peu encore par l'inconnu que nous imaginons dans ces asiles redoutables appelés coulisses loges etc.

J'étudierai ici le côté pile du théâtre. J'ignorerai tout de la salle et le moins possible de l'envers du décor. Au lieu de juger le plat, simplement, tel qu'il est présenté par le maître d'hôtel sur la table du banquet je surprendrai les secrets de sa préparation, et pourquoi tel assaisonnement fut préféré à tel autre et si tous les ingrédients qui entrèrent dans sa composition étaient sincères.

Comme Sem se dissimule pour surprendre hors de toute contrainte et de tout apparait les masques réels de ses victimes (bienheureuses), je m'embusquerai derrière un portant pour étudier la véritable valeur de tel interprète, et le mystère de telle distribution. Je suivrai les efforts de cette artiste écrasée par une grande rivale et les tentatives de cet auteur pour enlever les dernières résistances directoriales.

Enfin j'essaierai de tirer un enseignement des mille petits faits qui constituent la vie de coulisses. Et de tout cela, sans nul doute, se dégagera une douce philosophie.

A qui n'apparaît-il par exemple que si Raoul Gunsbourg appelle sa prochaine œuvre *Satan* c'est qu'ayant eu des difficultés avec son premier collaborateur Dieu, il lui a fallu chercher un autre complice et que celui-ci a réclamé la grande vedette sur l'affiche.

Qui expliquera les avatars de la *Venise* du même Gunsbourg à l'Opéra-Comique ? (Le ténor Rousselière qui remporta d'agréables souvenirs de la création de cette œuvre à Monte-Carlo ne veut-il plus défendre le drapeau monégasque ?). Monsieur ou Madame Carré pour des raisons patriotiques protégeraient-ils d'autres auteurs ? La petite patronne ne déteste pas cependant l'esthétique transalpine témoin cette " Butterfly " qu'elle défend avec amour : chacun sait que, pour être plus vériste, elle se teint les cheveux chaque fois qu'elle incarne la mousmé tragique ce qui la retient au théâtre jusqu'à des heures indues ; et ce zèle qui va jusqu'à l'emploi de produits chimiques et la perte d'une demi-nuit est une garantie du dévouement qu'elle doit apporter à toute musique similaire.

Qui expliquera l'effroi que fait naître parmi le peuple grouillant dans les couloirs étroits de l'Opéra-Comique l'arrivée de Jeanne Marnac appelée à la création d'un rôle important ?

Ce délicieux enfant de troupe de la chanson dont les salles où l'on fume virent les premiers ébats a conquis ses grades à la force du poignet et de ses jambes nerveuses : lieutenant dans les revues de Rip, Gèmier lui donna du galon : elle reçoit les graines d'épinard des mains du lieutenant-colonel Carré. A cette nouvelle une dugazon s'évanouit, deux Desclauzas, s'effarent: l'esprit nouveau s'empare des temples où les emplois étaient réguliers et intangibles.

De tels faits étudiés dans ces deux grandes forges de musique que sont l'Opéra et l'Opéra-Comique sont certes plus importants et plus significatifs que la représentation d'un grand nombre de " Céleste. "

Et voilà pourquoi, prenant le bâton du " Voyageur " je pars à travers couloirs, cintres et dessous voulant surprendre les secrets des loges et des cabinets directoriaux, par le truchement des machinistes et du pompier de service.

JEAN LAPORTE.

A travers la quinzaine

Comme une belle fée qu'un vieux nécromant tient captive, l'âme de la musique bretonne attend toujours son libérateur. Et cependant, ils sont nombreux les chevaliers de la double croche qui, sans trêve ni répit, s'efforcent de la conquérir. Un récent **Concert de Musique Celtique**, groupant leurs noms sur un même programme, nous permet d'apprécier aujourd'hui leurs très intéressantes tentatives. Nulle autre contrée que l'Armorique ne semble réunir avec une intensité aussi émouvante les caractères les mieux faits pour engendrer de la matière sonore. Apre mélancolie des menhirs, grandeur sauvage des grèves, mystère farouche des sylves baignant dans une atmosphère de poésie rêveuse, nostalgique et légendaire, tout y provoque l'inspiration noble ou délicate. Les thèmes populaires éclos sur la lande possèdent un parfum qui n'appartient qu'à eux. Leur rythme subtil et capricieux les marque d'un goût de terroir très accentué et les différencie de la foule de nos vieilles chansons. La mélodie y affecte en général l'allure d'une ronde. Evocatrice au suprême degré, elle dessine d'ondoyantes arabesques qui soulignent la souple flexion des reins et scandent le choc cadencé des sabots. Elle tourne, se balance, virevolte avec des sautes imprévues, d'inattendus déhanchements et des alternances de mesure d'une saveur particulière.

D'où vient donc que les compositeurs bretons dédaignent ou négligent l'étincelante, la vivifiante variété rythmique ? Non pas que leur musique manque de mouvement. Tout au contraire elle en a trop. Mais le mouvement qui l'anime est, bien plutôt que du rythme, une nappe sonore qui coule, s'épand et ruisselle intarissablement. Bercés dès l'enfance par les airs anciens — émanation la plus directe, et purement musicale celle-là, du sol natal — les celtes s'y montrent moins sensibles qu'à la souveraine beauté de leur pays. Tous les aspects mobiles de ce ciel changeant se reflètent en effet dans leurs œuvres. La voix grave et monotone d'une mer qui s'enfle avec la tempête, emplit la *Sonate* pour piano et violon de M. Guy-Ropartz. Aspiration de grand style dont l'éloquence prolixe, pour s'épancher plus à l'aise, soude en une seule et interminable partie les divers mouvements habituels. De Mlle Sauvrezis la *Détresse* du cor anglais plane comme un lourd et triste vol d'oiseau de marécage sur l'accompagnement de piano trop stagnant. Tandis que le hautbois folâtre s'ébroue avec *Allégresse* dans une nature en joie. L'insuffisance de technique ne réalise qu'imparfaitement les excellentes intentions de ces deux pièces, très expressivement rendues par M. Bleuzet. Avec les *Soirs Armoricains* de M. Louis Vuillemin les carillons prennent leur blanche volée. Cloches fêlées, angelus discordants, lancinants ou stridents, c'est à croire que tous les clochers de Bretagne se sont mis à sonner. Le bon sonneur qu'est M. Maurice Dumesnil les met en branle doucement, et leurs tintements légers se répondent, se mêlent, se superposent en des agrégations amusantes, en des sonorités pianistiques d'un impressionisme suraigu mais musical. Cloches encore dans la

puérile *Petite Suite* de M. Paul Martineau. Cloches toujours, celles-ci virginales puis frénétiques, dans l'*Avril* de M. Paul Le Flem. Et je songe que pour un enfant breton le plus beau cadeau serait un joueur de biniou coiffé d'un petit carillon.

La musique de M. Paul Ladmirault est tout à fait autre chose. Sensibilité originale et forte, vocabulaire harmonique d'une somptuosité écrasante, d'un chatoiement poussé à l'exaspération, ingéniosité d'agencement et mise en œuvre singulièrement habile, telles sont les très remarquables qualités de ce jeune musicien. Elles devraient nous valoir des ouvrages de tout premier ordre si l'auteur consentait à mettre un peu d'air dans la trame compacte de ses développements. Le moutonnement continu de la forêt, même quand elle se courbe sous la rafale, fait désirer bientôt la clairière tranquille et le libre horizon. Le métier proprement dit ne consiste pas seulement à combiner ensemble plusieurs thèmes, à les revêtir de lourds contrepoints ; il réside surtout dans l'équilibre et dans la mesure, non point dans une complication d'écriture touffue et sans ponctuation. Les difficultés d'intonation, hérissées comme des épines le long de la tige de *L'Aubépine*, trouvèrent en Mme Lucy Vuillemin une musicienne avertie qui se joua des pires modulations. Et l'excellente cantatrice, qui détailla ensuite le plus agréablement du monde les *Chansons de Bretagne* de M. Jean Huré, fut longuement fêtée par les blonds bretons bretonnants venus, ce soir-là, s'enivrer de toutes les senteurs de la lande natale.

Quelques premières auditions de choix viennent d'inaugurer brillamment la saison de concerts de la **S. M. I.** (ou Société Musicale Indépendante). En tête du programme venait un *Quatuor à cordes* écrit, nous apprend l'auteur M. Darius Milhaud, dans la campagne d'Aix et dédié à la mémoire du peintre Paul Cézanne. Il présente un sérieux vice de construction. Des quatre parties qui la composent, la première et la quatrième sont deux mouvements vifs et rythmés encadrant deux morceaux lents. La proximité des deux andantes est loin d'apporter au bel équilibre de l'ensemble l'intérêt et la nouveauté qu'entraîne toujours avec lui le preste, malicieux et sémillant Scherzo. Il faut en rendre responsable une juvénilité dont l'ardeur se manifeste par ailleurs dans la pâte musicale. Mme Wurmser-Delcourt remporta ensuite un vif succès dans trois pièces pour la harpe chromatique. L'habileté technique de cette artiste éprouvée sut mettre en valeur la recherche harmonique et rythmique dont s'émaillent *Lande* et *Tournoiement* de M. Florent Schmitt et l'*Impromptu* de M. Gabriel Grovlez.

Mais *Les Chants de la Vie* nous appellent. M. Alfred Bruneau s'étant décidé à entreprendre une nouvelle croisière dans les parages de l'île qui nous valut *L'Ouragan*, en a rapporté une série de mélodies d'un intérêt exceptionnel. Sa fière et robuste personnalité s'y retrouve entière, parée toutefois de plus de grâce et de fraîcheur. Les audaces d'une écriture qui fut parfois jugée agressive, se sont transformées en sonorités d'un modernisme savoureux. Des ondulations calmes jettent leurs voiles de *Brumes* sur de lentes descentes chromatiques ; une *Marine* balance son flot berceur et une vieille *Histoire* nous est contée avec une touchante simplicité. Mlle Rose Féart fit apprécier dans ces trois poèmes une diction impeccable mise au service de la fort belle voix qu'on lui connaît. Un fragment de *Pénélope* avait déjà valu à la remarquable cantatrice un accueil particulièrement chaleureux.

Nullement apeurée par le bruit des applaudissements, la muse de M. Gabriel Fauré avait consenti à s'attarder parmi nous. Nous la vîmes revivre à mesure que se déroulaient sous les doigts de M. Alfred Casella les trois nouvelles pièces pour le piano. Elle s'agita doucement dans la 10e *Barcarolle* que termine une oscillation exquise entre la majeur et le mineur ; elle palpita d'un sentiment rêveusement atténué dans le troublant 11e *Nocturne*, et elle emprunta la piquante silhouette des donneurs de sérénades et des belles écouteuses pour finir dans une teinte calme la 11e *Barcarolle*, au début dramatique et tourmenté. Le musicien de pure race qu'est M. Gabriel Fauré a mis tout au long de ces pages la distinction de son style et la

délicatesse de sa plume. Et le nocturne mieux encore que les deux barcarolles contient tout l'émouvant secret de sa sensibilité captivante.

Fêté comme exécutant, M. Alfred Casella le fut également en qualité d'auteur. La première série de ses *A la manière de* avait été fort goûtée lors de sa première audition à la S. M. I. il y a deux ans. L'on sait qu'il ne s'agit point là de grossières caricatures mais de spirituels pastiches. *Wagner*, *Fauré*, *Brahms*, *Debussy*, *Strauss* et *Franck* se voient ici dépouillés de tous les procédés qui constituent leur marque, et leur personnalité est froidement mise à nu. L'adroit pasticheur parvient même à créer l'ambiance sonore que chacun d'eux affectionne. La plupart de ces portraits de musiciens sont d'une ressemblante criante. Celui de M. Fauré surtout, avec sa marche de tritons ascendants, est extraordinairement réussi. La collaboration de M. Maurice Ravel et de M. Alfred Casella nous présentait cette fois une deuxième série. M. Ravel a dessiné, sur un rythme de Scherzo-Valse, un *Borodine* d'un pittoresque saisissant ; un Borodine purement extérieur il est vrai. Son *Chabrier* qui pare d'harmonies étincelantes les classiques aveux de Siebel, est d'une drôlerie irrésistible qui lui valut les honneurs du *bis*. L'auteur d'*Espana* s'est maintes fois livré à ces sortes de parodie et son quadrille sur les motifs de *Tristan et Yseult* est célèbre. Il n'aurait à coup sûr pas renié celle-ci. Le *Ravel* de M. Alfred Casella a pour sous-titre " Almanzor ou le Mariage d'Adélaïde ". Sa finesse de touche rappelle les *Valses nobles et sentimentales* et certains coins de *Daphnis et Chloé*. Mais le *Vincent d'Indy* ou " Prélude à l'après-midi d'un ascète " est étonnant. Il équivant au *Fauré* du premier recueil. Avec cette différence toutefois que la charge est ici plus directe. En esquissant avec verve ces menues silhouettes sur le clavier, M. Alfred Casella nous a prouvé qu'il avait de l'esprit jusqu'au bout des ongles. Si ce ne sont là en réalité que prétextes à délassement, il faut bien reconnaître à ces amusettes fort ingénieuses une supériorité sur bon nombre de manifestations plus ambitieuses. Elles ne visent qu'à pasticher, alors que tant de musiciens imitent sans le vouloir, hélas ! sans même s'en douter.

JEAN POUEIGH.

Les Sociétés

Société Philarmonique

Fidèle à sa tradition de ne nous convier qu'à des exécutions parfaites, la *Société Philarmonique* se fait un devoir de nous présenter des artistes dont la virtuosité ne se libère que rarement des plus précises vertus musicales. On sait avec quelle puissance d'émotion Mme Misz Gmeiner traduit les lieder de Schumann, de Schubert, de Brahms, de Strauss, avec quelle finesse aussi. Qui n'a entendu voleter sur ses lèvres le *Papillon* de Schumann n'a jamais savouré la grâce intime de cette page. M. Maurice Dumesnil, qui sait conserver a la verve d'Albeniz et des Russes sa couleur et son timbre, affirme de jour en jour une autorité croissante. On me dispensera de définir la perfection d'ensemble à laquelle atteignent Ysaye et Pugno. Leurs exécutions des sonates de Brahms, de Franck et de Fauré n'en furent elles pas un nouveau, un éclatant témoignage ? Mais je veux redire le charme irrésistible de l'archet de M. Hekking, pénétrant séducteur des cœurs féminins surtout quand il les grise savemment de musiques passées, *Sicilienne* de Locatelli ou *Menuet* de Valentini. Le succès n'entraîne-t-il point pourtant de singulières iniquités ? C'est ce dont doit convenir M. Frédéric Lamond de

qui l'interprétation toute intérieure, substantielle, expressive de Beethoven parut sévère aux amoureux des phrasés habiles et langoureux. Quoiqu'il en soit, les mérites divers de ces grands artistes attestent la vitalité de la Philarmonique, et l'on m'excusera d'être si bref à en signaler l'intérêt si vif et continu.

EDOUARD SCHNEIDER.

Concerts Barrau.

20 *Nov.* — Il faut louer MM. Fleury, Pascal et Loyonnet pour leur remarquable interprétation de la Sonate tirée de l' "Offrande Musicale" de Bach. Félicitons aussi Mlle Yvonne Brothier du choix qu'elle fit de l'Oratorio de Noël pour nous faire apprécier le charme de sa voix. L'intérêt exceptionnel qui s'attachait à ces œuvres trop rarement inscrites aux concerts, aurait pu en éloigner d'autres artistes, soucieux de concentrer sur eux-mêmes toute l'attention du public. ▱ ▱ 22 *Nov.* — A ce concert, signalons particulièrement le succès du Quintette et du Quatuor de César Franck qui ne pouvaient trouver mieux qu'avec M. Albert Geloso et son quatuor l'exécution émouvante et colorée qu'ils en ont reçue. ▱ ▱ 27 *Nov.* — Les concertos pour violoncelle sont rares. Il ne faudrait pas s'en plaindre s'ils n'avaient trouvé en M. Bedetti un des musiciens capables d'en faire accepter l'ingrate virtuosité. Mlles Françoise Morin et Cécile Deroche eurent une tâche plus aisée dans les étonnantes variations pour deux pianos de St-Saëns sur un thème de Beethoven. ▱ ▱ 29 *Nov.* — Trois sonates de Beethoven op. 30 où la fantaisie peu classique d'Enesco et la solidité de Risler parviennent à s'unir en une harmonieuse synthèse. ▱ ▱ 4 *Décembre.* — Concert à la gloire de Gounod. Il est des morts qu'il faut qu'on ressuscite. Le même soir, sonate de Widor fort curieuse par le commentaire dont le programme l'accompagne : N'y trouve-t-on point en effet "des série de *tresses pianistiques en escalier* qui ornent la" première étape du développement ?" — Plus loin "l'idée 3 épuisée livre passage à un heureux réépanouissement de la tête du" 2e élément" (sic)

Tant de choses en si peu de musique !

PAUL LADMIRAULT.

Schola Cantorum.

Attiré peut-être par l'annonce de *La Cantate Funèbre*, l'ange de la mort avait étendu ses ailes noires sur la maison de la rue St-Jacques. M. Marcel Labey, remplaçant au pupitre M. Vincent d'Indy qu'un deuil cruel venait de frapper, dirigea ce premier concert. Nous y entendîmes une *Cantate* et l'*Actus Tragicus* de Bach, un chœur a capella de Josquin de de Près. *La Déploration de Jehan Ockeghem*, un calme *Chant Elégiaque* de Beethoven sur la mort de la baronne Pasqualati. L'impression qui se dégage de ces œuvres n'est pas à vrai dire de la tristesse ; la cantate de Bach a des intentions descriptives et se termine dans un sentiment de paix confiante. C'est plus près de nous qu'il faut chercher un cri de douleur, une plainte vraiment humaine. Ainsi le *Chant Funèbre* de Chausson renferme tant de morne tristesse, il exprime un si profond désespoir que l'on se promet bien en sortant de ne jamais plus le réentendre. Musique fort élévée au demeurant, mais capable de rendre neurasthéniques plusieurs générations à la fois. Le nom de F.-W. Rust est devenu, depuis plusieurs mois, familier aux lecteurs de cette revue. Il ne seront donc pas surpris d'apprendre que son *Chant de Deuil* avait été "tripatouillé". Voilez-vous la face, docteur Neufeldt ! L'auteur de l'attentat ne serait autre que votre contradicteur, M. Vincent d'Indy, qui assembla en un même tout la mélodie primitive et la cantate funéraire pour un enfant mort.

L'interprétation, qui comprenait plusieurs solistes — MM. Mourrey et Béchard, MM. Gibert et Gébelin — et les chœurs et l'orchestre de la Schola, fut bonne, sans plus.

ANTOINE GASC.

Société J. S. Bach.

Avec la *Season* commençante M. Bret a repris la série de ses auditions d'œuvres de Bach. Trois des concerts qu'il dirigera cet hiver seront consacrés à des œuvres importantes et déjà connues : l'Oratorio de Noël, la Messe en si mineur, la Passion selon St-Matthieu mais il avait inscrit à son premier programme deux Cantates et une série de pièces vocales qu'il ne nous avait pas encore fait entendre. La *Cantate pour le Dimanche de Quasimodo* et celle pour le 1er *Dimanche après l'Epiphanie* n'ont ni l'ampleur ni la magistrale beauté de la Cantate pour tous les temps ou de la Cantate de Pâques. Elles sont d'abord de dimensions plus restreintes, d'atmosphère plus intime, deux solistes : un ténor et un alto y prennent seuls la parole, l'orchestre est réduit au groupe des instruments à cordes auquel s'adjoignent en solistes tour à tour les flûtes, le hautbois d'amour, le basson. Malgré ces moyens restreints Bach réalise des prodiges, il dessine avec une grâce, une aisance, une souplesse incomparables des arabesques gracieuses, des mélodies expressives qui s'entrecroisent, se superposent, se poursuivent se rejoignent sans jamais perdre leur individualité propre, sans provoquer jamais la moindre confusion puis, pour nous reposer de cette décoration si richement fouillée, il donne la parole au récitant qui, en quelques mesures avec une sobriété, une concision mais aussi une profondeur d'expression incomparables évoque devant nous quelque texte de l'Evangile.

La Prière et les Pleurs du Pêcheur, choix de duos et d'airs caractéristiques, qui figuraient également pour la première fois au programme ne se différenciaient pas assez à mon avis, des deux Cantates pour être entendus à la même séance. Si grandes que soient la richesse, la beauté de ces œuvres il ne s'ensuit pas moins qu'une série d'airs, de duos de la même coupe et du même style séparés par quelques courts récits engendre la monotonie et nuit à l'impression que ces œuvres devraient produire sur l'auditeur.

J'ai dit l'an dernier quel admirable interprète de Bach est M. George Walter : il est impossible de chanter avec plus d'émotion, plus d'aisance et de souplesse ces pages où les difficultés les plus ardues se rencontrent à chaque pas. La voix chaude et bien timbrée de Mlle Maria Philippi, son interprétation profondément musicale, sa science du chant firent d'elle, en tout point, la digne partenaire de ce superbe chanteur.

Comme intermèdes M. Joseph Bonnet exécuta avec l'incomparable maitrise que chacun sait les pièces d'orgues suivantes : *Prélude au Choral " In dulci Jubilo " Toccata et fugue en ré mineur : Prélude et fugue en ré majeur.*

Félicitons en terminant l'orchestre, toujours en progrès, qui, sous la conduite de son expert cappelmeister M. Bret s'est montré à la hauteur de la tâche délicate qui lui incombait.

ALBERT BERTELIN.

Concerts Rouge.

La décentralisation gagne l'aristocratique et calme province de Passy. Deux fois par semaine les mélomanes du quartier d'Eylau assiégent l'élégante salle Malakoff où les Concerts Rouge savent entretenir cette sympathique effervescence que connaissent bien les familiers de la rue de Tournon et ce prosélytisme qui a su convertir à la religion de la musique tant d'ignorants ou d'indifférents. Cet orchestre de virtuoses est un précieux organe de vulgarisation et il faut applaudir à ses courageuses tentatives de colonisation aussi bien en province où il va souvent porter la bonne parole que dans les différents quartiers de Paris qu'il se propose d'évangéliser. Les premiers concerts donnés sous la direction de M. Rabani ont remporté le plus vif succès. On y fêta le grand talent de Mme Marcella Doria qui fit preuve d'autant de dévouement que de science vocale en acceptant de quitter à l'improviste son fauteuil de

spectatrice pour aller occuper sur l'estrade la place d'une cantatrice déficiente. Un festival Debussy comprenant le *Quatuor*, les *Danses* pour harpe, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (il n'y a plus d'enfants !) et une excellente réalisation scénique de l'*Enfant Prodigue* où Mme Madeleine Boyer fut très applaudie, reçut un accueil triomphal.

Ces audacieuses " sorties " n'affaiblissent pas la garnison du quartier du Sénat ; Passy voit briller les étincelles d'un foyer qui continue à flamber magnifiquement dans le bivouac de la rive gauche. On commente encore dans le sixième arrondissement les splendides prouesses qu'y accomplit Mme Jane Mortier et les exploits vocaux de Mme de Nocé qui se couvrit de gloire en défendant Fauré et Schumann avec la plus intelligente ferveur. G. Delbousquet.

Soirées Yvette Guilbert.

Toute notre histoire guerrière passe sous nos yeux avec les *Vieux Airs et Vieilles Marches des soldats de France*. Incitée par les approches du nouvel an, Mme Yvette Guilbert s'est procuré tout un assortiment complet de petits soldats de plomb. En l'absence de son conférencier ordinaire, elle les fait défiler sans préambule sous la ferme baguette de M. L. Shomel Solennels, les Ecossais de *Robert Bruce* ouvrent la marche. Les valeureux mais indisciplinés *Adventuriers de France* les suivent avec une lenteur redoutable. Puis c'est un vieil air joli du temps du roi René, *Marche du Lieutenant du Prince*, où la Provence a mis son adorable couleur. La règne du Roy-Soleil est représenté par une très courte *Marche Française* de Lully. Viennent ensuite la chanson du *Joli Tambour*, que Mme Yvette Guilbert distilla avec son art accoutumé, et la *Chanson de Roland* de Méhul où M. Cousinou, dont le timbre est d'une douceur, d'un charme rares, fut chaleureusement applaudi.

La *Marche Lugubre* de Gossec, qui date le 1790, mérite de retenir l'attention. Il y a dans cette œuvre des effets d'instrumentation extrêmement curieux. La batterie y prend une importance surprenante pour l'époque. Notamment, la résonance en teinte douce du gong chinois est une délicieuse trouvaille qui demanderait à être utilisée de nos jours. Mais voici que d'un mouvement endiablé, les *Bonnets à poils* d'Austerlitz se ruent à l'assaut, sur l'air : " On va leur percer le flanc ! — Ran, tan, plan, tirelirelire, ran, plan ! — On va leur percer le flanc ! — que nous allons rire ! " Le public acclama les vieux grognards, c'est à dire l'orchestre, et fit encore bon accueil à la populaire *Retraite de Crimée*. P. Varilles.

Salon des Musiciens Français. Concerts Chaigneau.

La seconde séance du *Salon des Musiciens Français* n'obtint pas moins de succès que la précédente. Et voilà qui me plonge dans une stupeur voisine de l'indignation. Comment peut-on accueillir de la même façon à si peu de jours d'intervalle, le *Quatuor à cordes* de Debussy, interprété par l'excellent quatuor Geloso et le *Concerstück* de Dième, joué il est vrai par lui-même ? Sur un programme nous trouvons les noms de Debussy et Paul Vidal ; un autre favorisait par trop le travail d'amateur. Si les acclamations de ce public ne vont qu'aux exécutants, c'est aux organisateurs à ne lui faire entendre que de la musique ayant une valeur certaine. Un groupement dont le titre est aussi pompeux que celui-ci se doit de mettre son influence au service de l'art. Si non, il devient inutile et son œuvre est néfaste.

Les *Concerts Chaigneau*, tout au contraire, continuent d'abriter à leur " Foyer " les meilleurs pages classiques et modernes. Leur troisième matinée était presqu'entièrement consacrée à la littérature du violoncelle. M. Enrico Mainardi, dont l'éloge n'est plus à faire, interpréta dans un très bon style et avec une souple compréhension la *Sonate n° 1* de Boccherini. Il joua ensuite la *Sicilienne* de Fauré, une *Ballade* de J. Suk et l'*Allegro appassionato* de Saint-Saëns en y mettant tour à tour le sentiment et la fougue que ces pièces réclament. Et le public ne lui ménagea pas ses applaudissements. J. Renard.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Le grand pianiste ELIE-MIRIAM DELABORDE
Qui vient de mourir

BOSTON PUBLIC LIBRARY

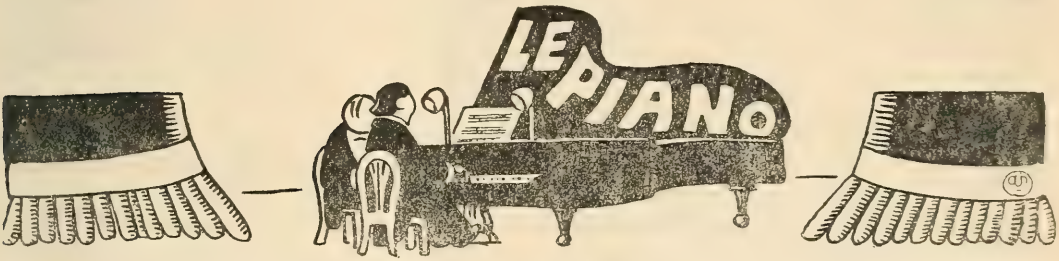
Habillée par Worth *Cliché Félix*

La jeune et déjà célèbre cantatrice SUZANNE VORSKA que Paris a chaleureusement applaudie lors de son passage au Théâtre des Champs-Elysées

LE QUATUOR

Les gens d'archet n'ont pas encore repris leurs passionnantes parties de quatre-coins, leur jeu favori de l'hiver. Seuls, les quatre fils Aymon de la famille **Parent** accomplissent de brillants exploits au Salon d'Automne et humilient les peintres qui les entourent en vaporisant dans l'espace de délicieux paysages aériens et des visions suavement colorées. Jean Huré en éprouva le bienfait. Son *Quintette* si chaleureusement passionné y obtient un succès considérable. Parent obéit ensuite aux principes d'une charité bien ordonnée en s'octroyant personnellement le bénéfice, si souvent offert aux autres, d'une bonne interprétation. Et c'est avec une tendresse toute paternelle qu'il défend son adroit *Quatuor* et met en ce fils de ses veilles toutes ses complaisances.

A la Salle Villiers, accomplissant à la fois une bonne œuvre et une belle œuvre, le **Double Quintette,** composé de solistes de premier ordre, divise ou réunit ses pupitres pour exécuter avec beaucoup d'intelligence le *Quatuor* en sol mineur de Fauré, le *Quintette* éolien de Pierné et les délicieuses *Aubades* de Lalo. Et ce sympathique groupement dut au privilège de son nom une double ration d'applaudissements.

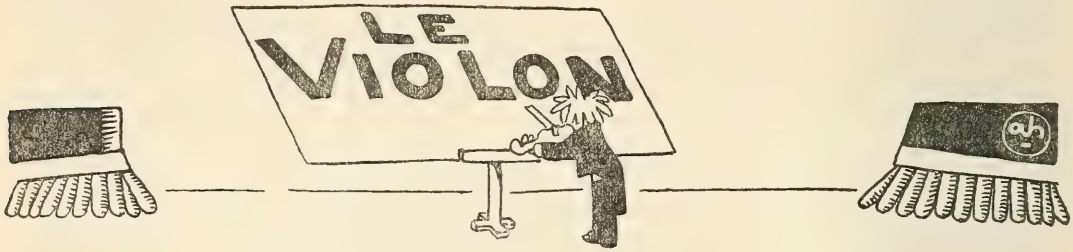


Le jeu du Piano a une origine fort ancienne. Quelques savants n'hésitent pas à la faire remonter à l'âge de pierre. Ils prétendent que, par les jours de mauvais temps, les troglodytes regardaient tomber la pluie en tambourinant sur les vitres de leurs cavernes. De nos jours, c'est devenu un noble sport qui exige une dépense physique considérable et nécessite des qualités en apparence contradictoires. Les intrépides amazones s'y révèlent joueuses émérites et certaines y déploient une vigueur masculine alliée au charme qui est l'apanage de la féminité.

Mme **Jane Mortier** est de celles-là. Son dernier récital nous la montra très en forme. Fougue ardente et superbe dépensée dans la formidable *Fantaisie et Fugue* de Liszt ; fluidité savoureuse égrènant les fuyantes harmonies des pièces de Debussy, Ravel, Schmitt ; brio étourdissant qui valut un gros succès aux pochades d'Erik Satie, *Embryons desséchés*, dont la troisième fut bissée. Une chambrée élégante et nombreuse ovationna longuement la belle artiste. M. **Pierre Lucas** possède un fort joli toucher que sa nervosité sans doute rend parfois un peu inégal. De son très intéressant programme, consacré exclusivement

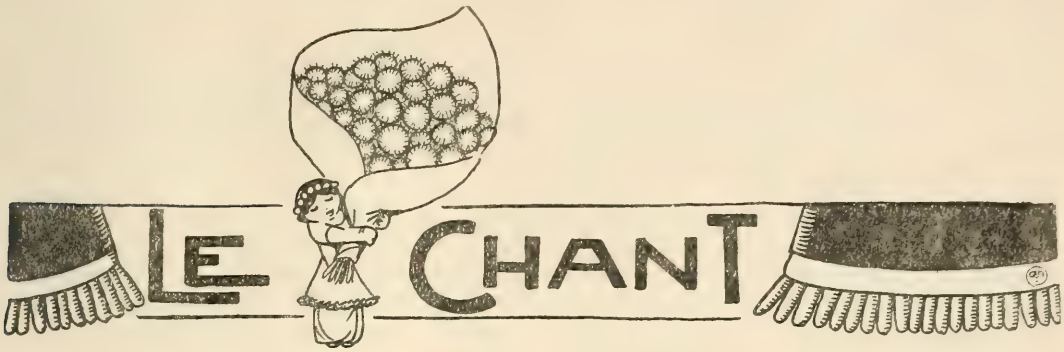
à la musique moderne, retenons la *Barcarolle* de Fauré dont la délicatesse lui convient particulièrement et qu'il exécute avec un sentiment exquis ; très applaudi, il dut bisser la *Serenata* d'Albeniz. Par contre, M. **Henri Etlin**, lauréat du Concours Diémer de 1912, a besoin de beaucoup travailler pour devenir un champion de la pédale. A la Schola, Mlle **Blanche Selva** réussit à dissimuler et à vaincre la terrible monotonie d'une séance de *Suite Ancienne : Suites* de Purcell, Kunhau, Couperin, Rameau et *Suites Françaises* de Bach. Sa vaillance fut récompensée par l'accueil que lui fit un auditoire intéressé jusqu'au bout. Mais voici l'un des rois du clavier : M. **Mark Hambourg.**

Les mains de ce virtuose sont semblables à un double volant d'acier qui s'abat sur les touches avec une vélocité, une force et une précision incomparables. Il s'agit ici, d'un mécanisme supérieur dont la dynamique et le pouvoir de rendement augmentent avec le roulement. Après les *Préludes et Fugues* de Bach, nous entendîmes du Chopin et, notamment, sa *Sonate* en *si bémol mineur* dont la *Marche Funèbre* — à force d'avoir été entendue — est devenue d'une banalité écœurante. M. Mark Hambourg a su lui redonner une fraîcheur de sonorité, une nouveauté d'accent et une profondeur de sentiment admirables, par son interprétation aussi simple qu'émouvante. En vérité, c'est là du grand art.



Une première patrouille d'archets s'est mise en mouvement. Nous n'en avons aperçu jusqu'ici que l'avant-garde. Trois petits pains de colophane — qui ne vont pas tarder à se multiplier miraculeusement, selon les traditions évangéliques — ont seuls cosmétiqué ces mèches de vénérables cheveux blancs que les luthiers empruntent à la crinière de Pégase vieilli, pour les tendre sur de sveltes baguettes divinatoires. Douze clefs seulement ont soumis au supplice du chevalet pour les étirer jusqu'au hurlement d'angoisse, les intestins dessèchés d'innocentes brebis ou de pauvres angoras dont les exécutants maladroits réveillent parfois les bêlements douloureux ou les miaulements lamentables. M. **André de Prang** entre dans la carrière quand ses aînés y sont encore. Enfant prodige ami et allié, il possède à 12 ans un talent remarquable que Glazounow a salué avec une chaleur paradoxale chez un Pétersbourgeois. Bien entendu, ce petit-russien ne connait que deux génies slaves : Wieniawsky et Tchaïkowsky. Nous pourrions lui en indiquer cinq autres, mais ils ne sont pas prophètes dans leur pays. Ils n'ont de crédit qu'à Paris, résidence rêvée de tous les rois en exil !... Il faut louer la solide technique de M. **Ilja Schkolnik**, sa belle sonorité, son phrasé expressif, la sobriété de son style et la justesse — si rare ! — de ses doubles cordes magnifiquement écrasées d'un large coup d'archet souverain et précis. Mais il faut stigmatiser la malice coupable qui lui fit remplacer discrètement la Sonate à Kreutzer par un Concerto de Tartini pour s'amuser de la candeur des auditeurs et des critiques incapables de soupçonner la substitution !

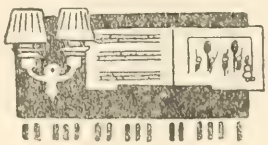
Les sanglots longs des violons, c'est trop peu de chose pour l'ardente imagination d'une jeune fille : il faut à Mlle **Fernande Reboul** toute la profonde passion et toute la pathétique tendresse du violoncelle pour traduire ses aspirations vers la beauté. Et son très beau talent servi par un excellent métier lui ont permis de promener victorieusement son archet sur les nerfs vibrants et consentants de ses auditeurs extasiés.



Rien de plus instable et de plus fragile que l'équilibre des sons fabriqués par le modèle courant de larynx que nous fournit gratuitement le créateur. Les pauvres notes qui sortent de ce gouffre obscur où elles ont été obligées de traverser une gorge profonde, en s'aidant d'une simple corde vocale, sont bien excusables de ne pouvoir parfois dissimuler leur émoi et de trembler un peu en franchissant la barrière des dents pour s'élancer librement dans l'espace, loin du palais hanté, où — n'en déplaise à Roméo, — se cache la luette et non le rossignol.

Cette angoisse ne trouble pas M. **Henri Erique** dont la voix bien posée est agréable encore qu'un peu trop gutturale. Plus à l'aise dans les textes allemands que dans les poèmes français, il donne une intéressante interprétation du *Chant d'amour* de la Walkyrie et d'une mélodie de Schönberg, inconnue à Paris, intitulée *Natur*, page pleine d'ampleur et riche d'une éloquence toute wagnérienne. Excellente exécution d'une belle *Prière du soir* franckiste de Kœchlin et des *Roses* également *du soir*, gracieusement réunies en bouquet par Louis Aubert. L'orchestre de l'Assosiation des Concerts Schmitz fut brillant dans l'Introduction et le cortège nuptial du *Coq d'Or* de Rimsky mais ne put, à cause d'un cor particulièrement douloureux, se pavaner avec assez de grâce en l'honneur de l'Infante ravie à la tendresse des siens.

Mme **Mathilde Cazeville** joint évidemment à ses qualités vocales une modestie de violette. C'est elle, sans doute, qui a prié un impresario ennemi du bluff et de la réclame américaine, d'organiser son concert dans des conditions toutes particulières de discrétion. Sa volonté fut strictement respectée ; nous ne pouvons que nous incliner à notre tour devant un désir si clairement exprimé.



Province

NANCY. — La saison musicale a débuté cette année, très honorablement dans notre ville. Les deux quatuors Pollain et Hekking ont déjà donné, chacun, une de leurs séances, l'un avec le concours de Mlle Hélène Léon et M. Jamar, l'autre avec celui de Mme Vallin-Hekking et de Gérard Hekking. Au Conservatoire, deux concerts déjà nous furent donnés. Le premier portait au programme la *Symphonie en si bémol* de Schumann, les *Variations Symphoniques* de César Franck, et *le Poème des Montagnes*, de V. d'Indy exécutées au piano par Mme Blanche Selva, et enfin la première audition d'une esquisse symphonique de M. Ropartz, *A Marie endormie.*

Au programme du second concert, la *Symphonie en si bémol majeur* de Chausson fut très grandement, très précisément interprétée par M. Ropartz. Nous entendîmes aussi une fort belle interprétation du *prélude* de Lohengrin. M. Paulet, ténor, nous révéla ensuite les *Poèmes d'Octobre* de notre concitoyen M. Pierre Bretagne, très joliment écrits et très intéressants au point de vue musical.

Au programme encore *la Cantate nuptiale* de J. S. Bach, dans laquelle le violon de M. Jamar fut très applaudi, *Saint François d'Assise*, de M. Pierné, et la très jolie pièce de M. Debussy, *la Damoiselle élue*, qui prend plus de charme à chaque nouvelle audition. Mme Mellot Joubert, soliste dans ces œuvres différentes, n'avait pas contenté les auditeurs de la répétition générale. Elle n'enthousiasma point ceux du concert même, malgré les qualités de pureté, de facilité d'une voix très habilement conduite.

Enfin Mme Schœffer-Lahict, dans l'œuvre de Debussy, tenant la partie de la récitante, fut comme toujours très appréciée du public nancéen. Les chœurs ne méritèrent pas encore des félicitations ce jour là.

Nous parlerons du théâtre et de la nouvelle direction dans une prochaine chronique.

André Lévy.

TROYES. — L'Association du Double Quintette a donné mardi son second concert classique, avec le concours de Mlle Charlotte Lormont, de Mlle Christiane Roussel violoniste et du ténor M. Gabriel Paulet.

L'orchestre symphonique, sous la direction de M. Lucien Wurmser, a exécuté avec une maestria et une science des nuances admirables la "*Symphonie* en *sol majeur*" de Haydn, "*Dolly*, (*Suite d'Orchestre*)" de Gabriel Fauré, le saisissant "*Prélude de* 3e *acte de Tristan et Yseult*" et "*deux Danses*" de Brahms dont l'originalité a conquis l'auditoire.

Mlle Charlotte Lormont a dit avec charme l' "*Air de Céphale et Procris*" de Grétry, deux traductions du poëme de V. Hugo "l'*Attente*", l'une par R. Wagner, l'autre par Saint-Saëns et deux duos de Schumann, où la voix de la distinguée cantatrice se mariait harmonieusement à celle de M. Paulet.

Ce dernier a fait applaudir un organe d'une exceptionnelle limpidité dans le "*Chant d'amour à la Walkyrie*" et "*Trois rondels dans le style ancien*" de M. L. Wurmser.

Mlle Christiane Roussel a charmé l'auditoire par sa musicalité et son jeu bien personnel et féminin dans le 1er *Concerto* de Saint-Saëns et surtout par trois petites pièces : "*Audantino*" de P. Martin-Kreisler, "*Caprice Viennois*" de F. Kreisler et la *Polonaise* en *la* de Wieniawski, où elle a déployé une pureté de son et une délicatesse d'expression exquises. La dernière a valu à la jeune virtuose une ovation et un triomphe avec une *Berceuse* inédite de Barck, merveilleusement interprétée.

L. Chanterelle.

MARSEILLE. — Le *Crépuscule des Dieux*, qui n'avait jamais été donné dans notre ville, vient de faire six salles combles. Les interprètes principaux étaient Mmes Mary Béral, Dyna Beumer et Fiérens ; MM. Altchewsky, Imbert et Vallier. Le fait seul d'avoir monté le *Crépuscule* et d'annoncer *Parsifal* pour le milieu de Janvier prochain marque, de la part de

la direction Saugey, un très louable effort. *Ivan le Terrible*, de M. Raoul Gunsbourg, a été joué cette semaine pour la première fois.

— Aux Concerts Classiques, M. Louis Hasselmans succède, comme chef d'orchestre, à M. de Lacerda que son état de santé a condamné au repos. Inutile de relater, dans cette Revue, que les débuts de M. Hasselmans à Marseille ont été l'objet d'un accueil flatteur et mérité. En dehors du grand répertoire symphonique habituel, nous mentionnerons comme 1res auditions : *Le Coq d'or*, de Rimsky-Korsakow, *Catalonia* d'Albeniz, *Feuervek* de Strawinsky, *Ma Mère l'Oye* de M. Maurice Ravel, les quatre préludes pour *Hélène de Sparte* de M. Déodat de Sèverac.

Comme solistes, MM. Joseph Bonnet, Oliveira, Mlle Emilienne Bompard.

Le tout sans commentaires. Car je ne puis passer sous silence le remarquable traité d'harmonie en deux volumes, que vient de publier M. Henri Messerer, sous le titre de " Etude Pratique de l'Harmonie ", (Messerer éditeur, rue Saint-Ferréol, Marseille). Ancien directeur du Conservatoire où il professe depuis plus de trente ans l'harmonie, M. Messerer fait profiter aujourd'hui le public des résultats d'une longue expérience acquise au cours d'une vie consacrée tout entière au travail et au culte de l'Art. Son traité, toujours clair, ne craint pas d'atténuer à l'occasion les rigueurs d'une scolastique parfois arbitraire et de se distinguer des travaux de ses devanciers par l'ordre du plan adopté. Le tome II contient la réalisation des exercices proposés au cours du 1er volume. A tous les points de vue, l'ouvrage de M. Henri Messerer justifie pleinement le titre d' " *Etude pratique* " que l'éminent auteur s'était proposé d'écrire et constitue un précieux enseignement. HENRI DE VAUPLANE.

NANTES. — Les deux faits marquants de la vie théâtrale, depuis l'ouverture, ont été la reprise d'*Orphée* avec le concours de Mlle Raveau, très belle interprète du chef-d'œuvre de Gluck, et le cycle d'œuvres d'Alfred Bruneau donné ces jours derniers. On a joué Le *Rêve* et L'*Attaque du Moulin*, qui vient d'atteindre à Nantes sa soixantième représentation. Incessamment on représentera l'*Amoureuse Leçon*. Bruneau, qui assistait à ces représentations a été ovationné, à plusieurs reprises, par le public. Magnifique interprétation de la part de l'orchestre remarquablement dirigé pas M. Ernaldy. Mlle Mancini a chanté les rôles de Françoise et d'Angélique avec un véritable talent. Les autres rôles étaient bien tenus par M.M. Grimaud, Antony, Lasserre, Leroux Wateau et Mme Nordi. L'*Association Nantaise* a donné son premier concert de la saison avec un très vif succès. L'orchestre, très en progrès et fort bien dirigé par un jeune chef d'avenir, M. Henri Morin, a rendu excellemment la *Suite* en *si mineur* de Bach, la *Symphonie* en *sol* de Haydn, l'*Inachevée* de Schubert et la *Rapsodie Norvégienne* de Lalo. Le violoniste Elcus joua avec un beau style et un joli son le *Concerto* en *Si mineur* de Saint-Säens et Mme Povla Frisch se fit applaudir dans *Divinités du Styx*, l'air de l'Archange de *Rédemption* et l'air de l'*Enfant Prodigue* qui ne convient nullement à sa voix.

Une nouvelle Société s'est fondée sous l'égide du grand nom de Franck. Elle est, à sa moyenne partie, composée d'amateurs. L'orchestre ainsi formé, malgré les efforts de son chef, M. Legrennant, manque d'homogénéité. On a pu le constater dans une *Symphonie* d'Haydn et dans deux fragments de la délicieuse *Suite Basque* de Bordes. Le pianiste G. Arcouet joua dans le plus juste sentiment *Prélude, Choral et Fugue*, de Franck. On l'applaudit aussi dans la *Fantaisie* pour piano, chœurs et orchestre de Beethoven, œuvre très intéressante, et qui laisse déjà pressentir le génial épanouissement de la *Neuvième*. Les chœurs de l'*A Capella* se firent très apprécier.

Parmi les autres manifestations musicales, citons encore la première séance de Sonates pour violon et piano de M.M. Arcouet et Elcus, toujours d'une belle tenue artistique, de Mme Marié de l'Isle et du pianiste Blitz. ETIENNE DESTRANGES.

Revue de la Presse Quotidienne

CÉLESTE

Le Temps

Il est extrêmement difficile de parler de la musique de *Céleste*. Je ne sais si l'on a jamais rien entendu qui soit aussi immédiatement voisin du néant. C'est un très long néant ; un néant en trois cent cinquante pages de partition et trois heures de durée. Mais cette longueur de l'ouvrage ne fait que rendre son inexistence plus manifeste. Il y a sans doute des musiques plus mauvaises : des pièces comme les *Paillasse*, comme la *Tosca*, comme la plupart des productions du vérisme italien, et aussi comme certaines productions françaises, qui contiennent plus de trivialité, de grossièreté, de laideur ou de bassesse que *Céleste*. Mais c'est au moins qu'elles contiennent quelque chose : *Céleste* ne contient rien. *Céleste* n'est point même mauvaise : *Céleste* n'est pas. C'est correctement écrit, par un musicien qui a évidemment appris son métier, qui même n'est pas tout à fait étranger aux innovations modernes, car on perçoit ça et là quelques échos discrets d'harmonies debussystes ; c'est honnêtement orchestré, par un compositeur qui sait dans quel registre il convient d'employer tels ou tels instruments, et comment il convient de les associer entre eux, pour que l'ensemble ne sonne pas trop mal. Mais quand on a dit cela, on a tout dit. On ne rencontre pas, dans toute cette considérable partition, une seule idée, un seul thème, une seule mélodie, qui soient véritablement une mélodie, un thème ou une idée, un être musical particulier, organisé, vivant. Ce sont des suites de notes toutes semblables entre elles, aussi vagues, aussi banales, aussi quelconques, aussi dépourvues de contour arrêté et de ligne définie les unes que les autres. Aucun rythme ne vous éveille, aucun accent harmonique ne vous frappe, aucune sonorité orchestrale n'attire votre attention ; cela coule indéfiniment, incolore et insipide comme de l'eau. Et cette musique n'a pas plus d'expression qu'elle n'a de forme ; elle ne dit rien avec énergie, ni avec profondeur, ni seulement avec netteté ; elle n'évoque ni l'amour, ni la douleur, ni la joie ; tout s'y confond dans une monotone insignifiance. C'est un prodige véritable que de pouvoir écrire un opéra tout entier sans rencontrer, ne fût-ce que par hasard, un moment. *Céleste* nous enseigne que le temps des miracles n'est point passé.

Pierre Lalo.

Le Matin

Malgré d'excessives longueurs, ce livret me semble assez solidement construit. Je regrette qu'il demeure prosaïque d'un bout à l'autre et qu'aucune poésie ne se mêle à son "vérisme" outrancier. Les pièces de ce genre ne pourront jamais être favorables aux compositeurs que quand une vaste idée philosophique, humaine ou sociale les dominera, que quand l'ardente vie y sera glorifiée, magnifiée. La banalité de notre existence quotidienne ne suffit pas au drame lyrique. Le défaut que je signale a dû gêner M. Trepard. Sa partition cependant n'est nullement négligeable ni indifférente. Si elle manque d'un irrésistible attrait, d'un charme souverain, d'une inspiration large et captivante, elle possède une grande liberté d'allure, une louable justesse d'expression. Elle ne consent point aux morceaux de forme périmée et se développe naturellement. Elle n'est, certes, pas très originale, mais elle n'a rien de vulgaire et elle reste en chacune de ses pages fort bien écrite. Elle emprunte au folk-lore, pour le tableau de la fête populaire, des thèmes dansants qui lui donnent de la couleur et de la vivacité. On eut raison de l'accueillir sympathiquement.

Alfred Bruneau.

LE JOURNAL

Existe-t-il dans cet art délicieusement artificiel qu'est le théâtre musical un élément qui se nomme "la vérité" ? S'il existe, il ne saurait en tous cas se manifester de façon plus opportune que dans l'expression des sentiments. Or, que dire de *Céleste*, dont les personnages empruntent au langage quotidien le plus ordinaire les termes de leur dialogue et qui sont par ailleurs doués des plus surprenantes aptitudes lyriques ? De plus, on chercherait en vain dans *Céleste*, un personnage dont les lignes soient nettement accusées, dont la physionomie se détache avec quelque vigueur. Comme il advient trop souvent dans ces sortes de transpositions, les meilleures qualités de l'ouvrage primitif disparaissent ; les personnages épisodiques s'effacent ; le paysage s'atténue ; les héros de l'aventure eux-mêmes sont comme dépouillés de leurs raisons d'agir et de leur caractère et il ne reste plus en présence qu'un ténor et un soprano dramatique...

La musique pouvait du moins exprimer ce que la prose ne pouvait rendre ; à la vérité, on a déjà vu un tel prodige : un livret sans grand intérêt faire épanouir un drame musical intense et débordant de sève lyrique. Les exemples ne manquent point : *Cosi fan Tutte* ou *Fidelio*, et quelques autres ouvrages moins illustres. Mais il faut que le sujet lui-même soit profondement lyrique, ou que le compositeur regorge de musique encore inexprimée.

Il y a, dans la partition de *Céleste*, d'agréables pages qui semblent dénoter chez leur auteur une veine mélodique dont il a tort de vouloir masquer la franchise et la simplicité par des complications souvent fâcheuses.

En outre, cet ouvrage dont le but semble être non point d'évoquer une atmosphère, mais de traduire rigoureusement des "mots", est loin de donner l'impression d'une parfaite unité. L'abondance des motifs, leurs retours incessants sous les plus futiles prétextes donnent à la musique une allure désordonnée, indécise.

On louera sans doute M. Trépard de l'ingéniosité de ses harmonies : elles me semblent manquer parfois de naturel, être disproportionnées à leur objet.

REYNALDO HAHN.

LA LIBERTÉ

Je connais peu de partitions qui laissent une impression de vide plus pénible, et de quelque chose plus continûment ordinaire. Il est même étonnant qu'un musicien qui, en somme, ne sait pas très mal son métier, puisse écrire 347 pages de musique sans rencontrer une fois, même par hasard, quelque chose qui ait la tournure d'une mélodie, d'un motif, d'un rythme appréciable. Je vous assure qu'on éprouve un plaisir extrême à entendre tout à coup, au quatrième tableau, la *Marseillaise* rugie par une fanfare. Je veux bien que cette grosse partition témoigne toute entière d'une respectable conscience ; que le dialogue même, surtout aux deux premiers tableaux — les meilleurs, bien qu'ils soient les moins musicaux — s'enchaîne avec une aisance qni ne manque ni d'adresse ni de sûreté. Mais il n'y a pas un instant, où l'on ne se demande pourquoi l'auteur a écrit ce qu'il a écrit, employé telle harmonie ou telle modulation, plutôt que n'importe quelle autre chose généralement quelconque. Quoique correct, cela sent l'amateur ; et cela s'en va, d'un bout à l'autre, son petit train on ne sait où, sans forme et sans couleur, sans accent, en un mot à mot puéril soutenu par un orchestre qui fait souvent du bruit, mais qui sonne mal.

On commence par s'intéresser aux paroles, qu'on entend assez bien : c'est une qualité, car vous savez qu'il n'y a pas toujours de la faute des chanteurs uniquement, quand on ne les entend pas. Seulement on les entend trop pour ne pas s'apercevoir assez vite que tous ces gens-là échangent des propos, parfois cocasses, mais incomparablement dénués d'importance....

Et au fond, cette musique écrite avec application, avec tenue, et ornée d'honnêtes allusions à l'harmonie moderne, tient beaucoup plus qu'elle n'en veut avoir l'air, du " vérisme " italien. Mais c'est un genre encore où il y a la manière ; et M. Trépard n'a même pas celle-là.

GASTON CARRAUD.

LE FIGARO

Qu'est-il resté du roman ? Un simple fait-divers. Car est-ce autre chose, cette médiocre histoire d'une petite institutrice s'éprenant du fils d'un châtelain voisin, que l'abandon réduit au désespoir et qui, pour échapper à la honte s'empoisonne, tout simplement, au dernier acte ? Mais qu'est-ce qu'un fait-divers peut avoir à démêler avec la musique ?

Ce n'est pas que celle de M. Émile Trépard ne soit partout d'un excellent musicien, à qui rien de ce qui regarde son art n'est étranger. Elle garde une liberté de formes parfaite, elle ne s'asservit à aucune formule et son développement procède partout avec naturel et justesse. La déclamation vocale semble même partout extrêmement expressive. Mais je n'oserai lui en faire une mérite, puisque, appliquée à traduire un texte souvent insignifiant, elle en accroît sans nécessité l'inutile importance.

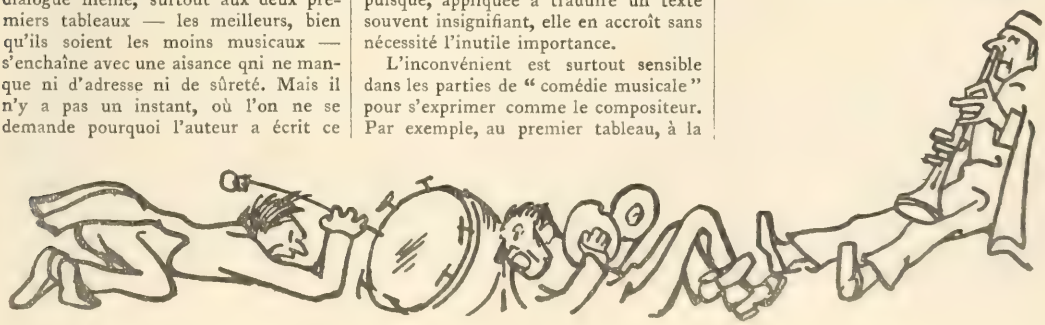
L'inconvénient est surtout sensible dans les parties de " comédie musicale " pour s'exprimer comme le compositeur. Par exemple, au premier tableau, à la soirée donnée chez les Mazurier. Les propos banals de ces excellentes gens ne méritaient pas vraiment cet excès d'honneur. Le *recitativo secco* de l'opéra bouffe italien contiendrait — et au delà — assez de musique pour eux. Il est curieux que les compositeurs que l'opéra " de nos jours " intéresse ne se soient pas plus curieusement efforcés de créer, à son usage, une langue musicale simple et rapide. Nous rions volontiers aujourd'hui de la pompe du récitatif dans l'ancien opéra français. Que dire, à ce point de vue, de *Céleste*, où une vieille mendiante en haillons ne craint pas de s'écrier : " Regardez-moi ! je suis le soir d'une vie dont l'aurore était de l'amour ! " Est-ce là de la vérité et du réalisme, et les mendiantes, même à Cahors, parlent-elles de la sorte ?

HENRY QUITTARD.

L'ÉCHO DE PARIS

La partition de M. Trépard atteste un effort des plus méritants. Si les idées musicales avaient mieux répondu aux désirs du compositeur, cette partition serait remarquable. Elle est écrite avec beaucoup de soin, dans une langue élégante, où les innovations récentes apparaissent avec discrétion ; elle s'efforce de se modifier, de se renouveler selon toutes les indications du drame et même selon les phrases ou les mots du texte parlé. Si elle atteint peu à la vigueur ou à l'originalité de l'expression, elle évite la bassesse, la trivialité ou la négligence. Enfin dans deux scènes, à tout le moins, elle a paru s'attirer la chaude faveur du public : dans la scène de l'école, et dans la fête populaire où passent les farandoles et les bourrées.

ADOLPHE BOSCHOT.



ÇA ET LA

Échos

Les bienfaits de la civilisation.

Nous avons été les premiers à signaler l'actualité brûlante d'une page d'histoire sainte que tout le monde peut relire aujourd'hui dans la chronique des tribunaux de nos grands quotidiens. Le conflit vient d'éclater. Mais nos mœurs se sont bien adoucies. Non seulement Caïn ne songe plus à tuer Arbell, mais encore il renonce à la lutte avant le signal du combat et fuit à grandes enjambées pour s'épargner les remords qu'ont analysés sous ses yeux tant de peintres et de poètes. La massue sanglante du fratricide a également disparu ; seuls, les deux bâtonniers Labori et Busson-Bilhaud exécuteront des passes d'armes avec leurs matraques symboliques, vite transformées entre leurs mains en bâtons de mesure prompts à imposer, pour la cadence finale, le plus majestueux des accords parfaits.

Le titre tragique.

Il y a sept ans, notre éminent collaborateur Vincent d'Indy inscrivait au programme d'un concert d'orchestre de la Schola, l'*Actus tragicus* de Bach. Un douloureux événement en arrêta brusquement les répétitions : la femme del'auteur de *Fervaal* venait d'être enlevée à son affection. Depuis, la Schola n'avait plus entendu l'œuvre néfaste. Le mois dernier, Vincent d'Indy remit l'*Actus tragicus* à l'étude. Mais la veille de la répétition générale, au moment où le maître montait au pupitre, un télégramme de Nantes l'appelait au chevet de sa fille qui s'éteignait, quelques heures plus tard, entre ses bras.

Cette coïncidence est émouvante et il faudra un singulier courage à la Schola et à son Directeur pour remettre, une troisième fois, en répétitions, une page à laquelle sont attachés de si cruels souvenirs.

Respectueux sabotage.

Les beethovéniens s'irritent fort, depuis quelque temps de l'irrespect que manifestent les dernières couches à l'égard de leur titanique patron. A force de l'appeler Promethée ils ont fini par attirer autour de son rocher de jeunes vautours qui, au nom de leur foi nouvelle, dévorent celui de l'Ancien. Déjà l'on s'arme contre ces dangereux rapaces et cent nemrods de bonne volonté s'offrent à les abattre.

Mais les plaisirs de cette chasse détournent fâcheusement leur attention d'un péril beaucoup plus grave. Les défenseurs de Beethoven semblent s'appliquer en ce moment à nous démontrer que rien n'est plus dangereux qu'un ignorant ami. Des mains pieuses font aujourd'hui largesse à l'auteur de *Fidelio*, de leurs économies musicales. Pour rajeunir leur dieu par la transfusion de leur sang, certains de ses prêtres ont héroïquement offert tout le contenu de leur veine mélodique. C'est ainsi que M. Félix Fourdrain a généreusement enrichi l'adagio de la Sonate dite "Clair de lune"

d'une partie vocale qui lui manquait si cruellement et a noué à ses flancs, avec la complicité d'un poète, une romance insubmersible destinée à jouer le rôle d'une ceinture de liége le jour où Beethoven sera menacé de sombrer dans l'oubli. M. de Hautethuile a fait encore mieux les choses. Il a composé, sur mesure, des sonates entières s'emboitant exactement sur celles de Beethoven et permettant à un fils de Noé, assis à un second piano, de voiler d'un pudique manteau d'harmonies la nudité de l'aïeul !..

L'invention des romances et sonates avec accompagnement de chefs-d'œuvres est évidemment appelée au plus brillant avenir. Mais ne croyez-vous pas que Beethoven n'aurait pas grand'chose à craindre de ses ennemis si le Seigneur voulait prendre la peine de le garder de ses amis.

A la rouennaise.

On se passionne, en Angleterre, à propos d'une curieuse expérience, réalisée autrefois par Orphée, sur une plus vaste échelle. Un flutiste aurait découvert le moyen de charmer les canards sauvages et de les attirer autour de lui en les régalant de trilles et d'arpèges. Et chacun de noter avec soin les modulations et les rythmes les plus propres à contenter la mélomanie des interessants palmipèdes.

Nous comprenons mal une telle surprise et n'arrivons pas à partager cet enthousiasme. Tous les musiciens savent, depuis longtemps, que les instruments à vent — demandez-le plutôt aux cornistes ! — ont la propriété d'attirer les canards. Mais c'est là un privilège dont, chez nous, du moins, ils n'ont jamais songé à tirer vanité. Que pensent nos Hennebains et nos Gaubert de la naïve satisfaction de leur collègue et quel chef d'orchestre français osera maintenant confier à un insulaire une partie de cor anglais ?...

Danse Macabre.

Un critique d'art décrivait en ces termes, dans son compte-rendu d'une exposition de peinture à Liverpool un tableau de Kauffmann intitulé " La Karsavina " " Une ruine croulante, une gorge dévastée, une façade lépreuse couverte d'un enduit qui se lézarde... vision poignante d'où se dégage une impression d'horreur tragique inoubliable ! " L'adorable créatrice du *Spectre de la Rose*, en lisant ce terrible signalement, s'évanouit d'horreur ! Kauffmann, absent de Paris, dut s'aliter à la suite d'une commotion cérébrale un peu trop vive. En rentrant dans son atelier il eut le mot de l'énigme. L'emballeur, prévenu à distance, s'était trompé de toile, avait expédié à Liverpool un paysage romantique voisin du portrait de l'exquise danseuse et les exposants avaient enregistré le paysage sous le titre annoncé par l'auteur. Le plus galant des peintres est dans le désespoir et ne pardonnera jamais aux critiques d'art de là-bas leur ignorance coupable en matière de chorégraphie.

La clebtomanie.

Lorsque notre collaborateur Erik Satie publia ses *Véritables préludes flasques pour un chien*, les musiciens sourirent du désintéressement de cette dédicace et s'amusèrent de la sollicitude inattendue de l'auteur d'*Uspud* pour l'éducation artistique du meilleur ami de l'homme. Les musiciens avaient tort de sourire ; le dessicateur d'embryons manifestait en l'occurence un flair particulièrement subtil et un sens très aigu de l'actualité. La société d'encouragement qui s'occupe de l'amélioration de la race

canine déploie en ce moment tout son prosélytisme. C'est ainsi qu'au cours d'une "mâtinée-conférence", notre sympathique confrère Robert Catteau fit passer du chenil à la scène quelques cabots dont le succès personnel fut très vif. Mais pourquoi notre ami, qui est précisément critique musical — chien de métier ! — n'a-t-il pas terminé par un concert approprié cette intéressante manifestation ? Le répertoire de circonstance était facile à découvrir et ne laissait aux organisateurs que l'embarras du choix. Avec *Sultan-polka,* les lamentations de *Diane,* l'ouverture de *Pyrame,* les duos d'amour de *Zémire et Azor,* les chants populaires de l'ile de *Terre-Neuve,* l'air de *Mirette* : " Heureux petit *Berger...* " et la *Rapsodie Epagneule* de Ravel, n'avait-on pas tous les éléments d'un programme résolument cynique ?

L'homme à la Contrebasse.

Nouvelles

L'éminent pianiste Delaborde dont nous publions la photographie vient de mourir. Toute son existence avait été consacrée à l'enseignement et l'on ne compte plus les virtuoses qui doivent à ses conseils éclairés la meilleure part de leur succès. Fidèle défenseur des pianos Pleyel, il avait fait triompher partout la célèbre marque dont il appréciait hautement les mérites. Il a laissé au Conservatoire d'unanimes regrets et de très sympathiques souvenirs.

***

Au cours de sa brillante tournée, le Quatuor vocal Battaille s'est arrêté à Lyon où il a donné avec le plus vif succès une audition d'œuvres de Léo Sachs. Le concours de Mme Roger-Miclos et de trois artistes lyonnais permit de passer en revue les œuvres instrumentales du compositeur en même temps que ses plus célèbres pages vocales. Sonates, trios, pièces de violon et de piano et mélodies ont reçu de la critique lyonnaise, d'ordinaire assez réservée et assez peu prodigue de son enthousiasme, les éloges les plus chaleureux.

***

Les répétitions de la *Société Palestrina* ont commencé le mercredi 3 Décembre. Elles se poursuivront, 18 rue Boissonade, pour l'orchestre tous les mercredi à 9 heures du soir et pour les chœurs, les mercredi et samedi à 5 heures.

***

Nous avons reçu la lettre suivante :

" Je vois, dans le n° XI de S. I. M., que notre sympathique confrère Maurice Duhamel revendique la paternité du titre de *Viviane*, pour une de ses œuvres récentes. Il ne saurait y avoir de confusion : la composition de M. Maurice Duhamel est un DRAME LYRIQUE, donc chanté, en deux actes; ma partition, écrite pour la *Viviane* de Georges Gourdon, DRAME tout court, en trois actes, ne comprend, à part une chanson bretonne, que de la *musique de scène :* préludes et finales, plus un tableau pour lequel la forme adoptée par l'auteur du livret nécessite l'intervention de l'orchestre. "

A. GASTOUÉ.

***

L'Association Symphonique de Toulouse vient de donner deux concerts pour lesquels elle s'était assuré le concours de Mme Berthe Marx-Goldschmidt. La célèbre pianiste triompha la première fois dans le *Concerto* en *mi mineur* de Chopin, dans le *Caprice sur des Airs de Ballet d'Alceste* de Saint-Saëns et dans deux *Etudes* de sa composition qui furent redemandées. Le

second programme comprenait les 24 *Etudes* et les 24 *Préludes* de Chopin. Ils permirent à l'éminente artiste de faire apprécier à nouveau ses hautes qualités de style et de virtuosité. Le succès de Mme Berthe Marx-Goldschmidt fut chaque fois considérable.

***

Ils y vienent tous... Le Casino de Paris vient d'engager l'orchestre Sechiari pour donner un éclat musical exceptionnel aux représentations cinématographiques quotidiennes qu'il prépare.

***

Laïcisation.

La direction du Casino Municipal de Nice a pris l'heureuse initiative de se faire construire un grand orgue que l'on vient d'inaugurer brillamment. L'instrument, qui sort des ateliers de la maison Cavaillé-Coll Mutin, est d'un modèle nouveau et entièrement actionné par l'électricité. Il possède 40 jeux et 3900 tuyaux. Sa disposition très ingénieuse lui permet de triompher des difficultés de l'acoustique et d'emplir l'immense hall de sa voix puissante et généreuse. Les amateurs de musique ont là de beaux jours en perspective, et la virtuosité et le talent de l'organiste, M. Albert Ribollet, premier prix du Conservatoire, leur sont un sûr garant de l'intérêt que présenteront toujours ces séances musicales.

***

Cours et leçons.

L'excellente pianiste Yvonne Delevoye a repris ses cours et leçons de piano, solfège et harmonie, 28 rue Tronchet.

Mr Gabriel Willaume a également repris ses cours d'ensemble, ses leçons de piano et d'accompagnement et ses brillantes réceptions musicales des 1er et 3me Dimanche, de cinq à sept.

Mr Fernand Depas, de l'Odéon a adjoint à ses cours de diction, dans son élégant petit théâtre de la rue Chaptal, si artistiquement et si pratiquement aménagé, des cours d'opéra et d'opéra-comique où chanteurs et chanteuses apprennent, avec la mise en scène exacte des théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, à jouer les rôles de leur répertoire en véritables comédiens.

***

L'*Annuaire des Artistes* (28e année), 161, rue Montmartre, Paris, prépare sa prochaine édition.

Les Artistes, Professeurs, Sociétés musicales, etc., sont priés d'adresser leurs noms, adresses ou modifications les concernant qui seront insérés gratuitement. Moyennant l'envoi de 5 francs avant le 10 Décembre tout souscripteur recevra franco l'*Annuaire* richement relié, contenant 1.500 pages et 500 gravures.

***

De Monte-Carlo:

La saison de comédies et ballets, dirigée par M. René Comte-Offenbach, se poursuit fort brillamment:

La Péri, de M. Paul Dukas, a valu un succès éclatant à Mlle Trouhanowa, remarquablement secondée par M. Aveline. Et *Ma Mère l'Oye*, de M. Maurice Ravel, fut délicieusement interprétée par MMlles Meylach, Lampo, Schwetz, Giussani, Ratteri et Hardouin.

La musique de ces deux ballets fut exécutée avec une absolue perfection, sous la direction de M. Léon Jehin.

Les œuvres de Mozart, Beethoven, Dvorak, Mendelssohn, Wagner, qui composaient le programme, furent, sous la direction de l'éminent chef d'orchestre, admirablement exécutées par les remarquables artistes de Monte-Carlo.

Le public a fait un chaleureux accueil à une *Fantaisie dramatique* du Prince Joachim Albrecht de Prusse ; c'est une page simple et bien sonore qui retrouve le succès récemment remporté par une œuvre du Prince Héritier de Montenégro : à côté des rois de la Musique, le public sait accueillir avec une vive curiosité et une faveur marquée la musique des Princes.

La nouvelle saison des Concerts Classiques de Musique Ancienne et moderne vient de s'ouvrir devant une nombreuse assistance, fort élégante, qui a salué par une longue salve d'applaudissements le retour de M. Léon Jehin au pupitre.

Salle PLEYEL

(16 au 30 décembre)

16	Mme de Waele	9 h.
17	S. M. I.	9 h.
18	Mlle Lénars	9 h.
19	Quatuor Lejeune	9 h.

Salle GAVEAU

(16 au 30 décembre)

16	Philarmonique	9 h.
17	Mme Y. Guilbert	9 h.
18	M. Alexanian	9 h.
19	Société Bach	9 h.
20	Mme Y. Guilbert	9 h.
13	M. M. Dumesnil	9 h.

CONCERTS ANNONCÉS

(16 au 30 Décembre).

SALLE MALAKOFF

22	Concerts Rouge	9 h.
26	Concerts Rouge	4 h.
29	Concerts Rouge	9 h.

SALLE DES AGRICULTEURS

16	M. Bedetti	9 h.
17	Mlle Minnie Tracey	9 h.
18	Matinées Barrau	3 h.
20	Concerts Barrau	9 h.
21	Concerts Aerts	9 h.
25	Matinée Barrau	3 h.
27	Concerts Barrau	9 h.
31	Concerts Barrau	9 h.

SCHOLA CANTORUM

18	Mlle B. Selva	9 h.
26	Schola	9 h.

HOTEL DU FOYER

17	Mlles Chevalet et Croué	9 h.
18	Concerts Chaigneau	3 h.

SALLE LEMOINE

18	N. S. M.	5 h.

GRAND PALAIS

19	Quatuor Parent	3 h.

SALLE D'HORTICULTURE

19	La Trompette	9 h.
26	La Trompette	9 h.

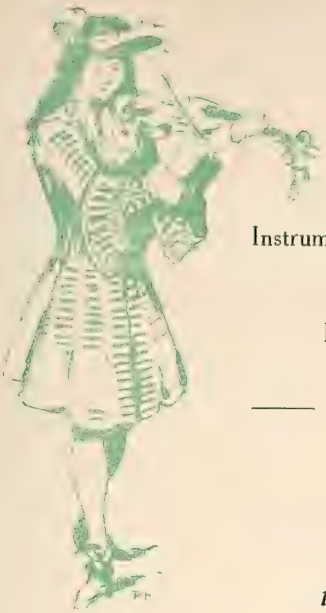
SALLE VILLIERS

19	Double Quintette	4 ½ h.

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Cathérine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique



PIERRE HEL

LUTHIER D'ART

76, Boulevard de la Liberté, LILLE

Grand Prix : Paris 1900, St. Louis 1904, Milan 1906

Instruments neufs incontestablement les meilleurs. Sonorité souple et puissante, Vernis Cremonais.

Instruments anciens authentiques de toutes écoles.
Stradivarius, Guadagnini, Testore, etc.

DEMANDEZ LE CATALOGUE ÉDITÉ CHAQUE ANNÉE

Réparations Artistiques — Prix modérés
Spécialité de barrage et réglage.

Corde HEL bout bleu

la meilleure, la moins chère des cordes justes

Administration de Concerts A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, rue d'Athènes

JEUDI 4 DÉCEMBRE 1913, à 9 heures

CONCERT donné par Ilja SCHKOLNIK

avec le concours de Gontran ARCOUËT

PROGRAMME

1. Sonate à Kreutzer (piano et violon). . . . . BEETHOVEN
   MM. G. Arcouët et I. Schkolnik
2. a) Prélude de la suite anglaise en *sol* . . . . . BACH
   b) Etude en *ut dièze*. . . . CHOPIN
   c) Ballade en *la bémol* . . . CHOPIN
   M. Gontran Arcouët
3. Concerto en *ré mineur* . . . TARTINI
   M. Ilja Schkolnik.
4. a) Prélude et Allegro . . . PUGNANI-KREISLER
   b) Larghetto . . . . . J. RIES
   c) Gavotte . . . . . HAENDEL
   d) Passacaglia (sur un thème de Haendel) . . . . C. THOMSON
   M. Ilja Schkolnik.
5. a) Hallucination . . . . SCHUMANN
   b) Rhapsodie . . . . . DOHNAYI
   M. Gontran Arcouët
6. a) Adagio du 2me Concerto . MAX BRUGH
   b) Le Streghe (Danse des Sorcières) . . . . . PAGANINI
   M. Ilja Schkolnik.

Au Piano : M. EUGÈNE WAGNER

Piano ERARD

PRIX DES PLACES : Fauteuil de Parquet, 1re Série : 10 fr. — 2me Série : 5 fr. — Galerie : 3 fr.

BILLETS à la Salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes ; chez MM. Durand & Cie, 4, place de la Madeleine ; Max Eschig, 13, Rue Laffitte et 48, Rue de Rome et à l'Administration de Concerts A. Dandelot, 83, Rue d'Amsterdam, Téléph. Gutenberg 13-25.

ÈTABLISSEMENTS

GAVEAU

Société Anonyme au capital de 3.000.000 de francs entièrement versés

MANUFACTURE DE PIANOS

Fondée par J. G. Gaveau en 1847

ETIENNE GAVEAU, ✻ ADMINISTRATEUR-DIRECTEUR

SIÈGE SOCIAL
45, 47, rue La Boëtie, (VIIIe)

USINE
à Fontenay-sous-Bois (Seine)

Adresse télégraphique : GAVIANOS, PARIS — Téléphone 528.20, 528.01

Hors Concours Barcelone 1888, Moscou 1891, Chicago 1893, Amsterdam 1895, Paris 1900.
Diplômes d'honneur Amsterdam 1883, Anvers 1885, Bruxelles 1888.
Grand Prix Hanoï 1893, Liége 1905.

Clavicordes, Epinettes, Virginales, Clavecins

Pianos Droits
Pianos à Queue
Pianos de style

Dea, Phonola, Unioliszt

RAYON SPÉCIAL DE MUSIQUE GRAVEE ET PERFORÉE
(Vente et Abonnement)
SALLES DE CONCERTS
DÉPOT DES ÉDITIONS DE LA S. I. M.

BICHARA
170
PICCADILLY
LONDRES
DÉPOT POUR
LA BELGIQUE
au BON MARCHÉ
BRUXELLES

BICHARA
PARFUMEUR
SYRIEN
10 Chaussée d'Antin

SEUL DÉPOT
POUR
L'EGYPTE
S.S. SEDNAOUI
et Cie Ltd
LE CAIRE
ET
ALEXANDRIE

Beauté des yeux : MoKoheul et Cillana
NiRvana et SaKountala parfums enivrants

PHOTOGRAVURE - GALVANOPLASTIE

PHOTOGRAPHIE — DESSIN — RETOUCHE — TRAIT — SIMILI GRAVURE & COULEURS

ED. DROUIN & MONDON

23, PLACE DES VOSGES, PARIS (IIIe)

Devis sur demande. Téléphone : 1014-88

LIQUEUR

D.O.M

BÉNÉDICTINE

A. DURAND & FILS, Editeurs

DURAND & Cie

PARIS — 4, PLACE DE MADELEINE, 4 — PARIS

Adr. Télégr. DURFIS-PARIS — Téléph. 245.74

MUSIQUE de CHAMBRE

DERNIÈRES PUBLICATIONS

	Prix nets
CHAPUIS (Aug.) *Trio en sol*, piano, violon et violoncelle	10 fr.
DUPIN (P.). *Sonate en la mineur*, violon et piano	10 fr.
EMMANUEL (M.) *Quatuor à cordes si bémol* partition in-16	3 fr.
„ „ „ Parties séparées	10 fr.
GUY ROPARTZ (J.). *Deuxième Quatuor à Cordes en ré mineur*, partition in-16	3 fr.
„ „ „ „ Parties séparées	10 fr.
JONGEN (J.). *Op.* 39. *Sonate*, violoncelle et piano	10 fr.
ROGER-DUCASSE. *Quatuor en sol*, piano, violon, alto et violoncelle	15 fr.
SAINT-SAENS (C.). *Op.* 136. *Triptyque*, violon et piano. I. *Prémice*. — II. *Vision Congolaise* — III. *Joyeuseté*.	6 fr.
THIRION (L.). *Sonate en ut mineur*, violon et piano	10 fr.
„ *Sonate en ré*, violoncelle et piano	8 fr.
VIERNE (L.). *Sonate en si mineur*, violoncelle et piano	8 fr.

CLASSIQUES FRANÇAIS

ŒUVRES DE RAMEAU, COUPERIN, LULLY, ETC.

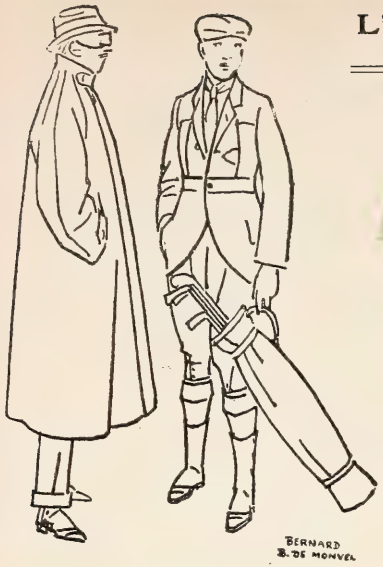
Grand Abonnement à la Lecture Musicale

FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRE

PLUS DE 50.000 MORCEAUX ET PARTITIONS

Dépôt exclusif pour la France des **EDITIONS PETERS**

PLM
(Farandole Provençale d'après un tableau de R. Lelong)
L'HIVER A LA CÔTE D'AZUR
TRAINS EXTRA-RAPIDES DE JOUR ou de NUIT



L'HOMME DE SPORT ÉLÉGANT

s'équipe chez

A. A. TUNMER & Comp.

1 & 3, PLACE ST. AUGUSTIN

PARIS

TOUT POUR LES SPORTS

BOIRE AUX REPAS

VICHY-CELESTINS

EN BOUTEILLES & ½ BOUTEILLES

APRÈS LES REPAS 2 OU 3

PASTILLES VICHY-ETAT

FACILITENT LA DIGESTION

Médication alcaline à la portée de toutes les bourses avec les

COMPRIMÉS VICHY-ETAT

à base de SELS VICHY-ÉTAT permettant de préparer soi-même
une excellente Eau minérale gazeuse

Le Flacon de 100 COMPRIMÉS, 2 francs

La plus jolie SALLE DE CONCERT

la moins chère, la mieux située

est la Salle Malakoff

56bis, Avenue Malakoff (16e)

Métro: Victor Hugo, Trocadéro, Bossière Tel. Passy 19.15

Nouvelle direction :
ALFRED FOURTIER

Elle se loue en matinée et en soirée.

SALLE PLEYEL, 22, RUE ROCHECHOUART, 22, PARIS

VENDREDI 5 DÉCEMBRE 1913, à 9 heures du soir

CONCERT donné par **Mme Jane Mortier**

Ire PARTIE

Fantaisie et Fugue sur B. A. C. H. — LISZT

IIme PARTIE

a/ Sur un vieux petit cimetière. — FL. SCHMITT
b/ Embryons desséchés (1re audition) — ERIK SATIE
c/ Tango — J. TURINA
d/ Soir de dimanche sur les bords de la Tamise (redemandé) — G. GROVLEZ
e/ Prélude — A. ROUSSEL
f/ Une barque sur l'Océan — M. RAVEL

IIIme PARTIE

Derniers préludes de C. Debussy

a/ Canope — C. DEBUSSY
b/ Général Lavine (eccentric) — "
c/ Feuilles mortes — "
d/ La puerta del Vino — "
e/ Ondine — "

L'Art Décoratif

est la plus richement illustrée des revues d'art française.

Depuis 16 ans, " *L'Art Décoratif* " a publié régulièrement des études sur les Salons parisiens annuels ; depuis 10 ans, des numéros spéciaux sur le Salon d'Automne; depuis 12 ans, des relations illustrées sur les Concours successifs de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie ; depuis 8 ans, des études sur les Salons des Artistes Décorateurs (Pavillon de Marsan).

Depuis 1911, " *L'Art Décoratif* " consacre une Chronique illustrée aux grandes Ventes de l'Hôtel Drouot avec mention des prix d'adjudication.

Chaque semestre de " *L'Art Décoratif* " forme un magnifique volume de plus de 300 pages renfermant plus de 300 illustrations.

" *L'Art Décoratif* " publie dans chacun de ses numéros une ou plusieurs planches hors texte en couleurs, susceptibles d'être encadrées.

Prix de l'abonnement :

France, un an : 22 fr. — Six mois : 12 fr.
Etranger " 28 fr. — Six mois : 15 fr.

" L'ART DÉCORATIF " a notamment publié, avec une riche illustration, des études sur : Carrière, Guérin, C. Meunier, Renoir, Lalique, Fantin-Latour, Whistler, Besnard, Mme Besnardt Blanche, Carrès, L. Simon, d'Espagnat, Ménard, Caro-Delvaille, Chéret, Roll, Le Sidaner, Dunand, Jaulmes, Alph. Legros, Mary Cassalt, A. Méthey, Rysselberghe, Rops, Beardley, Kupka, Cottet, Gauguin, Ingres, Bakst, Cezanne, Van Gogh, Poussin, Bresdin, Ricard, Seurat, Greco Redon, Bonnard, Maillol, E. Cross, Denis, J. Flandrin, etc. etc.

ÉDITION UNIVERSELLE

ROUART LEROLLE ET CIE

REPRÉSENTANTS EXCLUSIFS

18, BOULEVARD DE STRASBOURG, 18

ŒUVRES DE MAHLER ET DE STRAUSS

exécutés aux concerts du Trocadéro

Mahler, IVe Symphonie à 4 mains, ... net : 12 fr.
„ partition de poche, . . . net : 8 fr.

Strauss. TILL EULENSPIEGEL
à 2 mains, ... net : 5 fr. 35
à 4 mains, ... net : 8 fr. „
à 2 pianos 4 mains, ... net : 8 fr. „
partition de poche, ... net : 5 fr. 35

ENVOI DU CATALOGUE FRANCO SUR DEMANDE

ÉDITIONS W. HANSEN

EN DÉPOT CHEZ ROUART LEROLLE & CIE

NOUVEAUTÉS POUR VIOLON & PIANO

BURMESTER SINDING

Vöglein im Haim 2/-
Gavotte 2/-
Andante religiose 2/-

JOHAN HALVORSEN

Danses norvégiennes 2.70
Marches des Bojards 3.35
Chant de la Veslemoz. . . . 1.35

FINI HENRIQUES

Andante Religiose 2/-

SULO HURSTEIN

Album 2/

J. PALLASCHO

Op. 32, N^0 1. Ballade 2.70
„ 2. Caprice 2.70
„ 3. Thème et Variati^ons 4/-

CHRISTIAN SINDING

Op. 89. 3 Morceaux

N^0 1. Air ancien 2.25
„ 2. Sérénade 2/-
„ 3. Chant du soir 2/-

Tous ces prix sont nets

Le 1re Janvier 1914, paraîtra :

PARSIFAL de Richard Wagner

Version française de

JUDITH GAUTHIER et MAURICE KUFFERATH

Partition chant et piano net fr. 10.— Livret net 1 fr. 50

BREITKOPF & HÆRTEL, Bruxelles. — Costallat & Cie, Paris.

Chemins de fer de l'État

PARIS A LONDRES VIA DIEPPE ET NEWHAVEN
PAR LA GARE SAINT LAZARE

Services rapides tous les jours et toute l'année (Dimanches et Fêtes compris)
Départs de Paris Saint-Lazare :
à 10 h. (1e et 2e Cl.) viâ Pontoise et à 21 h. 20 (1e, 2e et 3e Cl.) via Rouen
Grande Economie

PRIX DES BILLETS

Billets simples valables 7 jours		Billets d'aller et retour valables UN MOIS	
1re Classe	48 fr. 25	1re Classe	82 fr. 75
2e Classe	35 fr. —	2e Classe	58 fr. 75
3e Classe	23 fr. 25	3e Classe	41 fr. 50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter, sans supplément de prix à toutes les gares situées sur le parcours, ainsi qu'à Brighton.

CHEMIN DE FER DU NORD

PARIS-NORD A LONDRES VIA CALAIS OU BOULOGNE

Voie la plus rapide : Traget en 6 h. 45
Traversée Maritime la plus courte : 1 heure. — Six services rapides dans chaque sens.

SERVICES RAPIDES entre Paris, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la Russie, le Danemark, la Suède et la Norvège :

Bruxelles	6 express	Traget en	3 h. 55	Berlin	5 express	Traget en	15 h 21
La Haye	3 express	,,	7 h. 30	Saint-Petersbourg	2 express	,,	49 h. ou 42 h.
Amsterdam	3 express	,,	8 h. 30	Moscou	1 express	,,	60 h. ou 52 h.
Francfort-sur-Mein	5 express	,,	12 h. —	Copenhague	1 express	,,	26 h.
Cologne	6 express	,,	7 h. 29	Stockholm	2 express	,,	42 h.
Hambourg	4 express	,,	15 h. 19	Christiania	2 express	,,	48 h.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Relations directes entre Paris-Quai d'Orsay et l'Amérique du Sud viâ Bordeaux et Lisbonne

Par service combiné entre les Chemins de fer Français d'Orléans et du Midi, ceux intéressés d'Espagne et du Portugal et la Compagnie de Navigation Sud-Atlantique.

Billets simples et d'aller et retour 1re classe (chemins de fer et paquebots) entre Paris-Quai d'Orsay et Rio-de-Janeiro Montevideo et Bueno-Ayres.

Faculté d'embarquement ou de débarquement à Bordeaux ou à Lisbonne.

Durée de validité (*a*) des billets simples, 4 mois; (*b*) des billets d'aller et retour, un an. Faculté de prolongation pour les billets aller et retour.

Enregistrement direct des bagages pour les parcours par fer.

Faculté d'arrêt tant en France qu'en Espagne et en Portugal, à un certain nombre de points.

La délivrance des billets a lieu exclusivement au bureau des passages de la Compagnie de Navigation Sud-Atlantique 2, Rue Halevy, à Paris, ou dans les ports de l'Amérique du Sud par les Agents de cette Compagnie.

BANQUE D'OUTREMER

(SOCIÉTÉ ANONYME)

48, RUE DE NAMUR, 48, BRUXELLES

Capital Social : 40.000.000 francs
Réserves : 8.385.000 francs

Téléphones : B 4780 à B 4785. Adresse télégraph. : OUTREMER

Ouverture de COMPTES-COURANTS, COMPTES-CHÈQUES, COMPTES DE QUINZAINE et de COMPTES DE DÉPÔTS A PRÉAVIS. — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT d'effets, chèques, coupons, factures, quittances, etc. — Emission de LETTRES DE CRÉDIT, CHÈQUES ET MANDATS sur tous pays etc. ORDRES DE BOURSE au comptant et à terme. — AVANCES SUR TITRES belges et étrangers. — RÉCEPTION EN DÉPÔT de fonds publics, rentes, actions et obligations, documents, argenterie, pierres précieuses, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

Le tarif très réduit de location des coffres-forts varie, suivant les dimensions des compartiments ; il en existe à partir de **2** fr. par mois et **10** fr. par an. Pour deux ans et davantage, il est accordé des réductions proportionnelles à la durée de location. — Les galeries des coffres-forts sont accessibles tous les jours ouvrables, de 8 heures 3/4 du matin à 6 heures du soir ; les samedis et jours fériés de Bourse, de 8 heures 3/4 du matin à 1 heure de l'après-midi.

B.R.C

RODRIGUES, GAUTHIER & C°
67, Boulevard de Charonne
PARIS.

ÉCLAIRAGE des AUTOMOBILES

PHARES

GÉNÉRATEUR ALPHA

DYNAMO

ACÉTYLÈNE DISSOUS

LE BIBERON DU PNEU, c'est le

TUBE SPARKLETS

pour gonfler les pneus d'autos

Notice et listes de stocks : 42, RUE LEGENDRE, PARIS.

L. LOINTIER Editeur et Graveur

5, rue Rouget-de-l'Isle, NICE

De la collection des succès de la Côte-d'Azur — Prix net

Symphonie en ré mineur, réduction pour piano de F. LE REY . . . 7 fr.

Royal Menuet, orchest. de LOUIS DEFFES . . . . . 2 fr. 50

Impressions Lointaines, tableautins musicaux de H. TARTANAC. Orch. comp. des 8 numéros. . 20 fr.

Pluie de Roses. Valse tzigane de C. CARLINI, pour piano seul . 2 fr.

Sinaïa. Valse de Concert de F. MERIEL, pour piano seul . 2 fr.

Mes Souvenirs, trypique de ALBERT MENARDI . . . . . 4 fr.

a) *Jouets* ; b) *Lacrymæ* ; c) *Sérénade*.

JOLIE SALLE

AVEC PETIT THÉATRE ET VESTIAIRE

CONTENANT 80 PERSONNES ASSISES

POUR COURS AUDITIONS — MATINÉES

PRIX MODÉRÉ

S'ADRESSER A LA MAISON

SERPEILLE

51, RUE BLANCHE, PARIS

A. DURAND ET FILS

(DURAND ET Cie)

4, Place de la Madeleine, PARIS

CLAUDE DEBUSSY

12 Préludes pour le Piano (2e recueil)

Prix net : 12 francs

SPÉCIALITÉ DE BLOUSES ET TROUSSEAUX

ROBES ET MANTEAUX

SIMONE & HENRIETTE

112, BOULEVARD HAUSSMANN

PARIS

TÉLÉPHONE CENTRAL 99.37

SE HABLA ESPANOL ENGLISH SPOKEN

PETITE CORRESPONDANCE

Le Chauffeur de M. Rouché. Non, avec une Chenard vous n'aurez aucun de ces ennuis. Depuis 1910 ces voitures sont au moins l'équivalent des toutes premières marques.

Antoinette. Oui vous pouvez aller dans ce magasin en toute confiance. Pour les Blouses voyez Simone et Henriette, 112, Boulevard Haussmann.

G. H. De tout côté on me dit grand bien de ce nouveau pneu " Le Celtic ". Vous le trouverez 42, rue Legendre.

Allevard-Eze. En travaillant ainsi vous risquez de vous abîmer la voix. Voyez donc un vrai professeur : le vôtre ne me paraît pas sérieux.

Renée. Oui c'est un excellent docteur. Il demeure 6, rue du Rocher.

Un Rouge. Lisez les affiches : vous verrez que ces Concerts ont lieu que lundis soir et vendredi après midi Salle Malakoff. Ecrivez 6, rue de Tournon directement.

Un jeune pianiste. Vous aurez ce renseignement à la Maison Pleyel.

LE THÉATRE CHEZ SOI !

Voilà ce que l'une des plus Modernes Inventions donne à toute personne abonnée au

THÉATROPHONE

Les personnes en deuil, agées, malades convalescentes et toutes celles qui aiment la Musique et le Théâtre et qui pour une raison quelconque, ne peuvent s'y rendre, peuvent avoir à

DOMICILE

les auditions " Directes " des principaux théâtres de Paris.

Tout sociétaire des " AMIS DE LA MUSIQUE " aura droit à une réduction de **20** °/₀, sur notre grand abonnement annuel de 400 francs.

S'adresser au " Théatrophone "

23, RUE LOUIS-LE-GRAND — Téléphone : 101.08

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

(Société Internationale de Musique)

ET COURRIER MUSICAL RÉUNIS

Directeur :
JULES ECORCHEVILLE

Administrateur général :
RENE DOIRE.

Rédacteur en chef :
EMILE VUILLERMOZ.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR

DANS CE NUMÉRO :

J. Ecorcheville	*Le futurisme ou le bruit dans la musique*	1
E. Neufeldt	*Le Cas Rust, réponse à M. Vincent d'Indy*	14
Peru	*Mes souvenirs de Fréderic Chopin*	25
Gabriel Sizes	*Notes d'acoustique*	31
	Les Livres	37
LE MOIS		
Emile Vuillermoz	*Les Théâtres*	39
Claude Debussy	*Concerts Colonne*	42
Vincent d'Indy	*Concerts Lamoureux*	45
Paul Locard	*Conservatoire*	46
Louis Laloy	*Music-Halls*	48
Jean Poueigh	*Concerts et Récitals*	51
	Petits Papiers	55
G. K.	*Province*	57
René Lyr	*La Belgique*	59
Margherita Berio	*Lettre de Rome*	63
V. P.	*L'édition musicale*	65
	Les Amis de la musique	66
	Çà et là	68
Swift	*Les faits du mois*	70
Pierre Lérys	*Un nouvel instrument dans l'orchestre*	75
	Chronique financière	76

A LEONARDO DA VINCI
LA DÉESSE NUE
DIE ENTSCHLEIERTE GÖTTIN
POÈME ESOTÉRIQUE POUR UNE DANSEUSE PIANO VIOLON ET TRIANGLE
EIN ESOTERISCHES TANZGEDICHT FÜR EINE TÄNZERIN KLAVIER VIOLINE U. TRIANGEL
PAR VON
PAOLO LITTA
En Vente au Prix de 10f. nets chez COSTALLAT & Cie Editeurs, 60 Chsse d'ANTIN, PARIS
à LEIPZIG chez Fr. HOFMEISTER, à BUDAPEST chez ROZSAVÖLGYI

Sep 23 1914

BOSTON PUBLIC LIBRARY

3 9999 06607 751 0